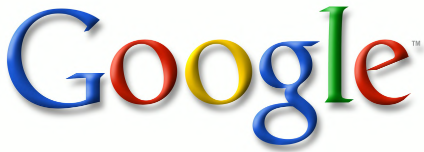
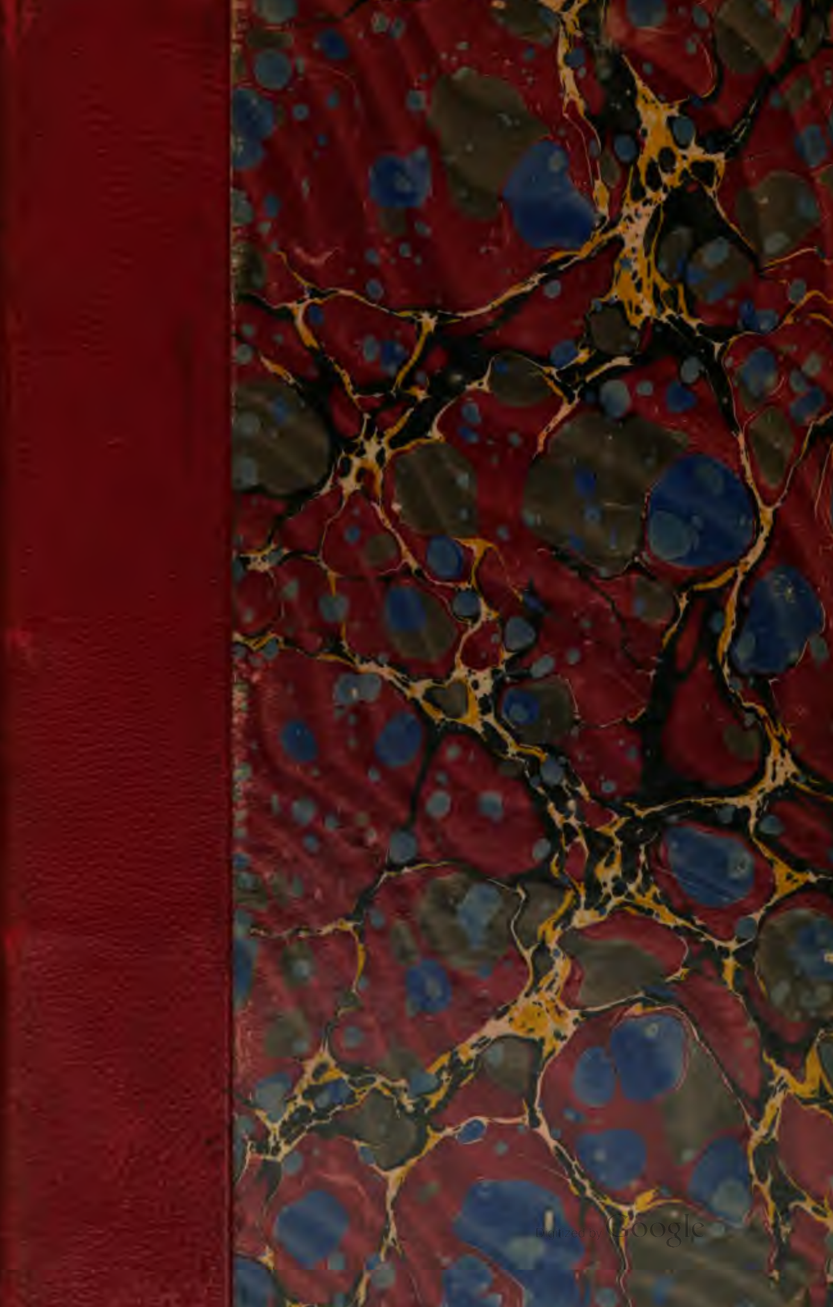




1886 – 1887


1886-1887
CAMILLE BELLAIGUE
L'ANNÉE MUSICALE
PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, Rue Soufflot.

L'Année Musicale

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS.

CAMILLE BELLAIGUE

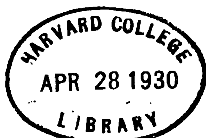
L'Année Musicale

Octobre 1886 à Octobre 1887



PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1888


HARVARD COLLEGE
APR 28 1930
LIBRARY



NOUS avons pensé que le public nous saurait gré de lui offrir, à la fin de chaque année, une véritable Revue des Œuvres musicales exécutées dans les douze derniers mois sur les principales Scènes lyriques de la France et de l'Étranger. Monsieur Camille Bellaigue, dont la critique est si hautement appréciée des lecteurs de la « Revue des Deux Mondes », a bien voulu se charger de composer cette Revue musicale telle que nous la comprenons.

Ce volume contient donc une suite d'Études sur les œuvres qui ont été jouées au cours de l'année qui s'achève, opéras, opéras-

comiques, auditions symphoniques, etc. S'il reçoit du public l'accueil dont nous pensons qu'il est digne, il sera simplement le premier tome d'une série que nous nous proposons d'éditer. Cette publication, s'enrichissant chaque année d'un volume nouveau, formera véritablement une histoire de la Musique contemporaine.

La rare compétence de l'auteur, sa critique la fois si indépendante, si large et si variée, son style dont un excellent juge a pu dire « qu'il semble un écho des œuvres dont il parle », tous ces mérites nous font espérer, pour notre entreprise, l'appui sympathique des artistes et les suffrages éclairés des amateurs de musique, si nombreux à l'époque où nous vivons.

Qu'il nous soit permis de remercier ici l'un d'eux, un maître en peinture, M. Dubuffe fils, qui a bien voulu composer une charmante couverture pour notre « Année musicale ».



L'Année Musicale

I

Théatre de l'Opéra : *les Deux Pigeons*, ballet de MM. H. Regnier et L. Mérante, musique de M. A. Messager[1]; MM. Delmas dans le *Freischütz* et J. de Reszké dans *l'Africaine*. — Théatre de l'Opéra-Comique : *Egmont*, drame lyrique en quatre actes, paroles de MM. A. Wolff et A. Millaud, musique de M. G. Salvayre[2].

15 décembre 1886.

C'est une malencontreuse idée de mettre une fable en ballet. Il y a des sujets qui ne prêtent pas aux pirouettes : *les Deux Pigeons* ne se dansent pas plus que *les Deux Mulets* ou *les Animaux malades de la peste*. Et puis, en général, il faudrait danser peu, une demi-heure au plus, dans le cours d'un opéra. Un divertissement peut être agréable; un ballet

1. Chez Enoch et Costallat, boulevard des Italiens, 27.
2. Chez Léon Grus, place Saint-Augustin.

isolé, autonome, est le produit d'un art secondaire, un peu puéril et un peu sénile à la fois, fait pour réjouir surtout les jeunes enfants et les messieurs âgés. Je sais pourtant des gens qui ne sont ni bébés ni vieillards, et se plaisent au spectacle prolongé des entrechats. A ces lignes fuyantes ils demandent une ligne idéale ; de ces formes mobiles et diverses ils espèrent dégager une forme unique et définitive ; ils appellent cela la recherche de l'éternel féminin. Je comprends et partage même ce genre de jouissance, mais je l'associe mal à la jouissance musicale. La danse détourne trop l'attention de la musique qui l'accompagne, celle-ci fût-elle exquise comme dans les ballets de M. Léo Delibes. Et puis la pantomime à la longue ennuie, irrite. On dirait volontiers à ces demoiselles ce que disait Michel-Ange à ses marbres : Mais parlez donc ! Cette manière de s'exprimer est trop souvent prétentieuse et ridicule, voire même inintelligible.

Le livret des *Deux Pigeons* a du moins le mérite de la clarté. Pepio, pigeon, s'ennuie auprès de Gourouli, pigeonne. Il la quitte pour une bohémienne de rencontre ; mais la pauvre Gourouli s'attache aux pas de son bien-aimé. Par ses grâces, par sa

gentillesse, elle essaye vainement de le reconquérir; il faut un orage pour ramener l'infidèle au colombier, où s'achève l'innocente petite sauterie. Ne cherchez là ni le mécanisme amusant de *Coppélia*, ni la poésie des bois sacrés, comme dans *Sylvia*, ou celle des landes bretonnes, comme dans *la Korrigane*. Cherchez-y moins encore les mélodies de M. Delibes ou de M. Widor. Du premier seulement quelques réminiscences traversent çà et là le ballet de M. Messager : elles font plaisir.

La musique personnelle du compositeur, bien que finement instrumentée, comme presque toute musique du jour, a peu de couleur et de relief. Elle est trop souvent assortie à la banalité du *scenario*. Le premier acte est le meilleur; il renferme un charmant pas de deux. Mlles Mauri et Sanlaville dansent à ravir ce pimpant duo. Tout ce que peuvent faire des pigeons, ou presque tout : coups de bec, battements d'ailes engageants, fuites précipitées, elles le font. Elles roucoulent, dodelinent, se rengorgent par devant, se cambrent par derrière; on ne saurait imiter plus joliment le manège des plus aimants des oiseaux. J'apprécie moins le solo de violon qui symbolise, à la fin du premier

acte et au cours du second, la tristesse de la séparation. Cette mélodie, assez insignifiante, ne méritait peut-être pas l'honneur d'un solo, et surtout d'un soliste comme M. Berthelier.

Le second tableau n'est qu'une suite de danses hongroises dans un paysage grec. Sur des czardas trop connues, sur une romance de clarinette un peu terne, sur une valse presque maussade, sur une fanfare de quatre trompettes, le divertissement tzigane suit le cours de tous les divertissements. Mlle Mauri tourne et retourne son buste gracieux, s'élance dans les bras et jusque sur le dos d'un hussard. Comme autrefois dans *les Huguenots*, un danseur bondit à son tour et défend les traditions ridicules de la chorégraphie masculine. Dans un coin du théâtre, des capitans jouent aux cartes avec Mlle Sanlaville. L'un d'eux est un géant, l'autre un grotesque. Ils portent des bottes, des chapeaux à plumes et gesticulent avec emphase. Tout cela ne nous touche guère. Décidément, nous ne sentons pas les beautés d'un ballet. Peut-être est-ce notre faute. Aussi, quand le rideau tombe, un scrupule nous prend, presque une inquiétude pour l'avenir, et les vers du poète chantent en nous :

Faut-il que tant d'objets si doux et si charmans
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète?
Ah! si mon cœur osait encor se renflammer!
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?
Ai-je passé le temps d'aimer?

Vous voyez bien que les ballets font songer à tout autre chose qu'à la musique.

Avec *les Deux Pigeons*, on a repris une œuvre de plus de portée : le *Freischutz*. Un nouveau venu, lauréat du Conservatoire, a chanté Gaspard mieux que nous ne l'avions jamais entendu chanter. La voix de M. Delmas a la trempe et le ressort de l'acier; elle attaque sans broncher le *fa* dièse qui couronne la chanson à boire; elle descend et remonte avec une égalité vigoureuse les gammes infernales du grand air qui ressemblent à des vocalises de trompette. Le jeune artiste a plus que la voix : il a déjà le style, le style nerveux sans saccades et rythmé sans raideur qu'exige le rôle ardu de Gaspard. Il déclame avec ampleur les admirables récits de la Gorge-au-Loup; il joue avec aisance et mesure. Voilà de belles et rares espérances et même davantage; c'est plaisir de saluer et d'encourager de pareils débuts.

Nous avons un Gaspard, mais nous avons bien

mieux encore : un Vasco de Gama, et le Vasco d'hier sera le Faust, le Robert, le Raoul de demain. Tout ce que promettait il y a un an M. Jean de Reszké, il l'a tenu; nous avions raison de croire en lui. Quarante ou cinquante représentations du *Cid*, la seule œuvre encore qu'il ait interprétée pendant toute une année, ont fortifié sa voix, qui pouvait d'abord sembler fragile, et mûri son talent pour de plus graves épreuves. Il vient d'obtenir dans *l'Africaine* le plus grand et le plus légitime succès. Une voix au timbre clair et vibrant, qui pose la note et l'appuie, qui conduit la phrase vocale en phrase de violon, au lieu de la hacher à coups de trompette; l'intelligence de la diction, l'élégance, voire la grandeur du style; un goût irréprochable et un charme infini, tout cela fait aujourd'hui du jeune ténor polonais un des premiers artistes de France. Avec lui, jusque dans certains détails du second et du troisième acte, généralement négligés, le héros de Meyerbeer prend une jeunesse et une tendresse exquises. De la tendresse, M. de Reszké en a trouvé même pour les choses, pour le ciel bleu, pour la terre embaumée, dans tout l'admirable quatrième acte, qu'il a porté aux dernières hauteurs de l'extase; dit par lui, le grand

air surtout rayonne de clarté. Qu'on lui confie bien vite les autres rôles du répertoire; il est digne d'Alice et de Valentine, comme de Sélika.

Les Deux Pigeons, de La Fontaine; *Egmont*, de Gœthe, voilà deux chefs-d'œuvre, l'un petit et l'autre grand, adaptés, comme on dit, à la scène française. Ainsi Procuste adaptait les voyageurs à son lit; compatriotes, étrangers, il y couchait tout le monde. Nous de même : La Fontaine est un peu court, Gœthe un peu long; que l'on ôte à Gœthe et qu'on ajoute à La Fontaine. Pour *les Deux Pigeons*, le mal n'est pas bien grand, et le bonhomme peut-être n'eût que souri de cette imitation inoffensive. Mais Gœthe, qui n'était pas bonhomme, eût pris plus au sérieux la contrefaçon, plus sérieuse aussi, de son drame, par MM. Wolff et Millaud. Voilà, pour deux lettrés, une besogne peu littéraire, et, pour le public, la preuve qu'on peut écrire des chroniques à succès et des vaudevilles désopilants, amuser pendant des mois une salle de théâtre et charmer chaque semaine des milliers de lecteurs, avoir tout ou presque tout l'esprit de son temps et de son pays, et méconnaître, pour ne pas dire plus, le génie, qui est de tous les pays

et de tous les temps. Français et Parisiens, nous sommes des enfants charmants, je le sais bien, mais terribles : des touche-à-tout. Nous avons des mains hardies, au moins légères, et nous les portons trop facilement sur l'autel au lieu de les joindre et de nous agenouiller.

Si l'on n'a pas épargné (pas assez, selon nous) les librettistes de *Faust*, de *Roméo et Juliette,* d'*Hamlet*, comment jugera-t-on ceux d'*Egmont?* Aux uns, la tâche était ingrate : ils durent abattre pour réédifier, reprendre le plan lui-même ; les autres avaient la tâche toute tracée et le plan dessiné d'avance. Que dis-je, le plan ? L'édifice était debout, dans ses proportions irréprochables, dans son immuable beauté. Il suffisait de le déplacer avec soin, avec respect, comme cette maison de François Ier, fleur de pierre éclose hors Paris d'un caprice royal, et qu'on a su rapporter parmi nous.

Egmont était un beau sujet, un beau modèle ! En son unité robuste, le drame public et le drame privé se mêlent et se fortifient l'un l'autre. L'amour, la religion, la liberté, toutes les grandes passions humaines, agitent dans *Egmont* et l'élite et la masse d'un pays. Un héros entre les héros, Egmont ; Claire, la douce Claire, *Clärchen*, peut-être plus

idéale que *Gretchen* elle-même; une figure puissante: le duc d'Albe; son fils Ferdinand, un des plus étonnants caractères de Gœthe, voilà les personnages; et derrière eux l'histoire servait de décor à l'opéra.

MM. Wolff et Millaud ont supprimé le décor et dénaturé les personnages. D'abord le côté politique et patriotique, y compris le duc d'Albe, a presque entièrement disparu; à peine est-il question de révolte et de liberté au premier acte, dans une mesquine et banale conjuration, et au troisième acte, en *aparté*. On ne se douterait pas que Bruxelles fermente; le peuple ne gronde pas dans ce drame. Mais les faits du moins et les caractères avaient droit à quelques égards; on les leur a refusés. On a voulu se passer du poète, qu'il fallait simplement traduire; les hommes de métier ont fait fi de l'homme de génie, qu'ils ont prétendu corriger! L'humble Claire, naïve et cachée, est sortie de sa chambrette, de ce réduit qui ne connaissait d'autre soleil que les yeux du brillant capitaine, d'autre joie que sa parole, d'autre fête que sa venue. On l'a travestie en demoiselle de bonne maison, la pauvre fille séduite; elle porte une robe à queue, et ses cheveux blonds ne se cachent plus sous la coiffe de cuivre. Enfin, sa mère n'est plus

à côté d'elle. Elle faisait longueur sans doute, cette vieille mère qui pleurait tout bas sur la honte de son enfant! Toucher à la mère de Claire! Séparer ce groupe adorable! Rompre le lien délicat de ces deux âmes de femmes! Enlever à la jeune fille la mère qu'elle aimait au point de mourir près d'elle, mais sans bruit, de peur de l'éveiller! On a osé tout cela, et encore davantage. On a remplacé la mère par un père, et lequel! Un père poncif, vague bourgmestre qui disparaît à partir du second acte, après avoir surpris sa fille aux bras d'Egmont! père malencontreux, nommé Brackenburg, d'un nom volé dans l'*Egmont* véritable au pauvre garçon qui de Claire obtint seulement l'amitié d'une sœur et la compassion d'une amie. Elle s'en excuse auprès de lui, la Claire de Gœthe; elle lui demande pardon de n'avoir pu l'aimer, et, pour grâce suprême, elle le fait confident, presque témoin de sa mort d'amour. Il y avait à prendre là des scènes exquises, des adieux touchants; il fallait finir un acte sur cette mort silencieuse et douce comme celle d'un petit oiseau.

Pas plus que la grâce de Claire, MM. Wolff et Millaud n'ont compris la grandeur d'Egmont. Ils ont découronné ces deux têtes charmantes. Beautés

humbles ou sublimes, toutes ont été également profanées. Rien n'était plus facile encore que de réunir en un acte les admirables scènes qui terminent le drame de Gœthe : l'entretien d'Egmont et de Ferdinand d'Albe, le monologue du héros, son dernier sommeil et sa vision de la Liberté. On a tout remplacé par un duo d'amour banal (nous ne parlons encore que du livret). Claire, en vulgaire héroïne d'opéra, pénètre dans le cachot de son amant, pour s'évanouir ou mourir, on ne sait au juste, à l'instant du supplice. Quelle platitude, au lieu de quelles beautés! On nous a refusé, on a refusé au musicien des trésors de pathétique et de poésie. Ici, comme dirait Joubert, on meurt longtemps, et cette mort d'Egmont dans Gœthe, une des plus longues qui soient au théâtre, est aussi l'une des plus belles. Jamais plus divine clarté n'illumina dans un cachot la dernière nuit d'un martyr. De cette âme héroïque, tous les liens se détachent et tombent doucement, même le dernier de tous, l'amour. « Je connais une jeune fille, dit seulement Egmont à Ferdinand; ne la méprise point parce qu'elle a été à moi. » Le reste de la veillée du héros est consacré à de plus hautes pensées. L'invocation au sommeil, les adieux à la

vie, « à la douce habitude de l'être », tout cela est aussi beau que le *Phédon*, aussi purifié de toute crainte et de toute bassesse. Faut-il parler enfin de l'incomparable scène entre Egmont et Ferdinand d'Albe, l'enfant loyal et chevaleresque, le fils du bourreau pleurant aux genoux de la victime ? C'est par ce duo d'amitié que devait finir *Egmont*, et non par un duo d'amour. Et quelle amitié que celle-là ! Quelles sublimes leçons de cet homme qui va mourir à cet adolescent qui va vivre ! « Mon enfant, toi qui ressens pour moi la douleur de la mort, toi qui souffres pour moi, regarde-moi bien : tu ne me perds pas. Si tu aimais à te contempler dans le miroir de ma vie, tu pourras aussi te contempler dans celui de ma mort. »

Voilà des horizons nouveaux pour la musique, et des cieux vierges encore de son coup d'aile ; on les lui a fermés. En suivant Gœthe, dira-t-on peut-être, on exposait le compositeur à une rencontre terrible : celle de Beethoven. Qu'importe ? On n'a rien à craindre d'un tel devancier. La musique n'a pas à s'excuser d'être au-dessous de Beethoven, lorsqu'il faut qu'elle parle après lui ; mais la poésie est inexcusable d'être au-dessous de Gœthe, quand elle n'avait qu'à le laisser parler.

Nous aurions souhaité de voir un bon livret aux mains de M. Salvayre, dont nous aimons le talent et la personne. Ce talent s'est révélé voilà quelque dix ans par une partition charmante, *le Bravo,* qui retarda la ruine d'un de nos derniers théâtres lyriques. Aimable, brillante, la musique du *Bravo* était jeune, au meilleur sens du mot. Les jeunes d'alors faisaient encore des œuvres de leur âge, franches et spontanées. La source coulait, un peu au hasard parfois, un peu mêlée, mais elle coulait; aujourd'hui, c'est à peine si elle pleure, et l'on voit des enfants de vingt ans qui de parti pris se vieillissent l'âme et se dessèchent le cœur. L'exemple des maîtres vivants a peine à défendre contre certaines théories la clarté, la simplicité de l'art; des élèves trouvent *Henri VIII* banal et *le Cid* enfantin; pour ceux-là, je crains bien qu'*Egmont* ne compte guère.

C'est une surprise qu'une œuvre facile; et l'on peut aimer, de temps en temps, à se sentir chez soi. Avec M. Salvayre, nous sommes bien chez nous, et sans doute c'est quelque chose. L'auteur d'*Egmont* refuse décidément de rompre avec l'esprit de sa race : il ne bat point sa nourrice. Sa musique est naturelle, sans arrière-pensée; elle ne trahit

aucun effort et ne nous en demande aucun; elle cherche moins la profondeur que la transparence. Elle n'a pas non plus le souci exagéré de la forme; elle prétend se passer des roueries charmantes, des grâces parfois un peu hypocrites d'orchestration ou d'harmonie, qui sauraient au besoin, comme des voiles brodés, cacher les trous de l'étoffe. M. Salvayre a parfois des mélodies si franches, qu'elles semblent l'image immédiate et instantanée de l'idée; entre la situation ou la parole et sa traduction musicale, aucun nuage n'a flotté; aucune réfraction n'a brisé le rayon. De là dans le talent de M. Salvayre quelque chose de prompt, et, si le mot était moins banal, nous dirions de primesautier, qui peut plaire.

Le défaut, ou plutôt le malheur d'*Egmont*, c'est d'avoir été conçu pour un grand théâtre et représenté sur un théâtre plus petit. Les dimensions respectives des deux scènes, je dirai même des deux salles, l'inégalité numérique des exécutants, voire des figurants, nos habitudes et nos exigences d'optique, d'acoustique, variables avec la distance, tout cela rend de tels déplacements périlleux. Les chefs-d'œuvre eux-mêmes ont non seulement leur patrie, mais leur maison; par exemple, *Roméo et*

Juliette, *Carmen*, se trouveraient trop au large à l'Opéra; le *Freischutz* et *Don Juan* n'y sont peut-être pas tout à fait à leur place. Au contraire, *Guillaume Tell* et *les Huguenots* étouffaient jadis dans la salle Ventadour. Laissée à la mesure de l'Opéra, la partition de M. Salvayre eût brisé son nouveau cadre; pour y tenir, elle a dû se réduire, presque s'étrangler. Des remaniements, des coupures altèrent forcément les proportions d'une œuvre et la laissent disparate, décousue. *Egmont* a perdu son unité, sa tenue générale dans les hasards de sa carrière; *Egmont*, qui devait être un grand opéra, qui voulait de l'espace et de l'air. « De la lumière! disait Gœthe mourant; encore plus de lumière! »

L'ouvrage commence par un court prélude. Au lever du rideau, l'on chante et l'on danse sous bois. Toute cette introduction est aimable : le chœur villageois, qui rappelle un peu le premier chœur du *Bravo*, ne module pas avec moins de grâce que lui. Le récit du héros, annonçant l'arrivée du duc d'Albe à Bruxelles, a de l'allure; il éveille dans le peuple des mouvements vivement rendus d'inquiétude et de colère, puis un bel éclat de douleur; mais bientôt la gaieté reparaît et le chœur est de nouveau le bienvenu. Au milieu de cet ensemble pittoresque,

un épisode nuptial a été agréablement traité par le musicien. Avec une phrase recueillie, le père de Claire bénit un jeune couple. Les mariés de l'autre soir étaient bien vilains; mais l'épithalame est beau, pénétré d'une gravité assez municipale, comme il convient à l'allocution d'un bourgmestre flamand. Dans la scène suivante, entre Brackenburg et sa fille, le poème compromet déjà un peu la musique; il la compromet tout à fait dans la scène où Ferdinand débite à Claire ses fades galanteries. Quelle invite encore à la banalité que ce duel et cette magnanimité réciproque d'Egmont et de Ferdinand! Mais le duo d'Egmont et de Claire échappe à ce danger qui plane sur l'œuvre entière; délicieuse est surtout la phrase de la jeune fille : *Oubliée! oui, je croyais l'être.* Ici l'instinct du compositeur l'a sauvé; il a deviné l'âme de la véritable Claire, un des aspects au moins de cette âme charmante : la tendresse. Une tendresse innocente est répandue sur la mélodie à peine accompagnée, un peu timide, qui monte comme un parfum des lèvres et du cœur de la jeune fille. Un finale malheureusement veut plus que de la grâce, et, de toute la partition, l'ensemble du serment est la moins bonne page. Même au théâtre, émeutes et

conspirations sont hasardeuses entreprises, et, quand elles échouent, ce n'est pas à demi. Qui trouvera, pour entraîner les masses, des rythmes francs sans être vulgaires et des sonorités qui soient plus que du bruit?

Le second acte est précédé d'une petite marche colorée, dont le milieu seulement nous a paru commun. D'ailleurs, sauf ce passage d'une patrouille espagnole, presque rien ne rappelle l'occupation ennemie; le drame se poursuit dans l'intimité. Claire, seule d'abord, est bientôt rejointe par son médiocre père. Ah! le fâcheux personnage, et quels duos il occasionne! L'air de la jeune fille attendant, comme Rachel, la venue du bien-aimé, est délicat; il passe par de fines nuances de sentiment : espoir, gaieté, mélancolie; il est plein d'amour et de détresse. Au-dessus de lui, le carillon tinte, et la voix de Mlle Isaac tinte elle-même comme une clochette d'or. Mais voyez le danger des situations déjà consacrées. Claire attend comme Rachel, disions-nous. Est-ce bien comme elle? et ces périlleuses analogies ne creusent-elles pas plus profond l'abîme entre le talent et le génie? Pourtant la scène est touchante, et de celles qui pourraient laisser croire que si, dans *Egmont,* il n'y a

pas une seule figure achevée, même celle de Claire, la faute n'en est pas toute au musicien. — Citons encore dans le duo suivant un joli couplet d'Egmont : *Parfois la foule est mensongère!* jeté avec une grâce à demi italienne sur un léger dessin d'orchestre. Le duo s'achève par un nocturne harmonieux, et l'acte, par le retour de l'insupportable Brackenburg. Toujours *la Juive!* Mais le vieil Éléazar sait autrement jeter aux coupables la *malédiction d'un père.*

Au troisième acte, nous sommes chez la gouvernante, Marguerite de Parme. Cette aimable personne chante en se promenant un air aimable comme elle, véritable air de princesse, de princesse sympathique, qui mérite qu'on regrette son départ. La fête est traitée avec élégance; à la fine pavane je préfère encore la ritournelle de clarinette, hachée de trombones sinistres, qui accompagne la retraite silencieuse des seigneurs et des dames devant le duc d'Albe. Ces détails ont leur prix, mais la brusque entrée de Claire les efface tous. Voilà pour la première fois une secousse puissante. L'orchestre frémit, et Claire, haletante, commence son récit : *Je me tenais dans l'ombre.* Il est d'un bout à l'autre excellent, éperdu d'épou-

vante, avec des cris d'angoisse et de subites détentes de faiblesse et d'amour. Il est trop tard pour fuir; on arrête Egmont et le drame musical se noue. Bonne entrée des chœurs, bel éclat, beaux récitatifs d'Egmont, tandis qu'à l'orchestre revient, plus pathétique et moins vulgaire, le thème patriotique du premier acte. Ce finale, qui indique chez M. Salvayre l'instinct de la scène, la possession du procédé dramatique, et ce que les rapins de la musique appellent, je crois, la *patte,* trahit aussi des remaniements, des mutilations peut-être. C'est du théâtre, et du meilleur, mais ce n'est guère qu'un coup de théâtre; comme partout, l'espace manque et l'inspiration étouffe.

Le compositeur a lutté vaillamment contre la vulgarité du dernier acte, tel que l'ont fait les librettistes. L'air d'Egmont prisonnier a de la mélancolie; le récitatif est touchant, surtout à ces mots, que souligne l'effusion des violoncelles : *Dans mon chemin obscur elle était la lumière.* Pourtant je voudrais ici plus de grandeur, par exemple l'heureux emploi d'une phrase sombre qu'on ne fait qu'entrevoir dans l'ouverture et dans le dernier entr'acte, et dont on eût aimé le retour. Le duo, suprême cantique d'amour avant de mourir, est

une belle page. Le *Kyrie* chanté sur un rythme martelé l'interrompt de ses psalmodies brutales, presque féroces, et l'orchestre livre à la funèbre plainte des assauts désespérés. Mais quelle audace de proposer encore à la musique une pareille situation après le *Trovatore*, après *Aïda!*

L'interprétation d'*Egmont* est irréprochable; M. Talazac et M. Taskin ont eu pourtant de meilleurs rôles. Mais la voix de M. Soulacroix est toujours plus charmante et son talent plus distingué. Mlle Deschamps est une cantatrice de goût. Mlle Isaac enfin sait être, quand il le faut, passionnée et dramatique. De son chant nous ne pouvons que redire éternellement : c'est la perfection même. La note, l'expression, le geste, tout est juste, et le public n'est pas comme cet ennemi d'Aristide, qu'un tel éloge finissait par lasser.

Faut-il, à propos d'*Egmont*, reprendre la question déjà vieille et peut-être immortelle des formes du drame musical, cette question que, selon bien des gens, Wagner a résolue, sur laquelle il a, selon nous, jeté seulement des rayons et des ombres? Toute œuvre nouvelle ranime les mêmes querelles, les mêmes dédains ou les mêmes regrets du passé, les mêmes appels ou les mêmes défis à l'avenir.

L'auteur est-il un avancé ou un retardataire? Quel est son idéal, sa tendance? Tient-il pour le drame lyrique ou pour l'opéra? Sacrifie-t-il les voix à l'orchestre, la musique à la parole? Ce sont là, croyons-nous, disputes stériles, et peut-être se faudrait-il moins inquiéter des doctrines et des théories. Il n'y a pas de système en art; il n'y a que des œuvres. Qu'elles soient conçues comme *Don Juan*, comme *les Huguenots*, comme *Lohengrin* ou *Faust*, elles peuvent être également des misères ou des merveilles, parce que le génie souffle où il veut. Hélas! il ne souffle pas souvent, et nous traversons une période de calme. Mais l'art, éternel comme Dieu, peut être patient comme lui. D'un point ou de l'autre de l'horizon, le vent finira par se lever : attendons.





II

THÉATRE DE L'OPÉRA : *Patrie!* opéra en cinq actes et six tableaux, paroles de MM. Victorien Sardou et L. Gallet, musique de M. Paladilhe [1].

15 janvier 1887.

Si le *moi* n'était haïssable, nous aimerions, en abordant l'œuvre de M. Paladilhe, témoigner à l'auteur une sympathie particulière, et nous réjouir personnellement de son succès. C'est un peu à lui que nous devons d'aimer la musique et d'oser parler d'elle. Quand l'élève avait à peine l'âge du Passant, il ne se doutait pas qu'un jour il lui faudrait juger *Patrie!* S'il a ici le devoir délicat de critiquer son maître, il a du moins, et s'en réjouit, le bonheur de pouvoir le louer.

Paladilhe! un joli nom de musicien, ailé comme

1. Chez Choudens, 30, boulevard des Capucines.

une chanson de printemps, comme ce refrain de mandoline, rayon du soleil italien, que l'auteur du *Passant* rapporta de là-bas avec sa vingtième année. En 1872, M. Paladilhe ajouta de la musique à l'harmonieuse idylle de M. Coppée. Fleurs sur fleur, ainsi que dit la reine Gertrude, semant de roses le cercueil d'Ophélie. C'était bien une double fleur, cette rêverie aux étoiles du ciel toscan, dialogue sentimental entre la belle donneuse d'amour et le gai chanteur d'avril. Il y avait çà et là dans *le Passant* de charmantes choses, entre autres, une vue lointaine et vaporeuse de Florence endormie au clair de lune; partout la grâce de l'adolescence. Cette musique était la fille encore très jeune d'une autre musique illustre et féconde; déjà la terrasse de Silvia touchait au balcon de Marguerite et de Juliette. Jamais depuis *le Passant :* ni dans *l'Amour africain*, tué par un livret extraordinaire; ni dans le mélodieux opéra comique de *Suzanne*, une fine gravure anglaise; ni dans ses *lieder* les plus délicats ou les plus pathétiques : *le Rouet*, *la Chanson du Pêcheur*, *les Papillons*, jamais M. Paladilhe n'a perdu de vue les grands maîtres, surtout le dernier de tous, son maître à lui, M. Gounod. *Patrie!* encore, l'œuvre

longtemps méditée et passionnément chérie, *Patrie!* qui vient de faire franchir au talent et à la renommée de M. Paladilhe un pas décisif, a subi le prestige du passé et la magie des souvenirs. Échappez-lui donc, à cette magie, vous tous qui venez « trop tard dans un monde trop vieux »; maîtres éminents, qui chaque jour charmez, touchez nos âmes, mais sans les surprendre; étouffez les voix familières qui chantent en vous depuis votre enfance d'écoliers, faites le silence dans votre mémoire! — Vous n'y parvenez guère, et vous continuez d'entendre les hôtesses accoutumées. Notre siècle est peut-être au bout de ses chants; mais ses chants par bonheur ont été si beaux, que les échos seuls en paraissent encore glorieux et nous donnent la patience d'attendre le verbe nouveau.

Aussi bien, nous aurions mauvaise grâce à nous plaindre, et notre pays, pour parler de lui seulement, n'a jamais langui trop longtemps après la parole de vie. C'est à lui qu'a parlé le Rossini de *Guillaume Tell*, à lui le Meyerbeer de cette admirable *tétralogie*, qu'on sacrifie trop à une autre; à lui encore, il y a trente ans à peine, un vivant qu'on peut nommer après de tels morts, M. Gou-

nod, et enfin, le dernier de tous, un mort qu'on peut nommer après ce vivant, Bizet. Depuis *Carmen,* il y a comme une halte, je ne dis pas dans notre talent, mais dans notre génie, et déjà nous sommes pressés de repartir. Dès qu'un nouvel ouvrage est annoncé, le cœur nous bat. Je ne connais que trop cette inquiète attente du chef-d'œuvre désiré, de la voix inconnue, le frisson de Samuel : « Parlez, Seigneur, votre serviteur écoute! » Nous croyons tant à l'avenir, nous espérons tant de lui, que nous voudrions hâter sa marche et lui arracher d'un seul coup la longue confidence de ses secrets. Hélas! il en est aussi jaloux que nous en sommes curieux. *Patrie!* n'est pas une révélation, mais la tradition très dignement conservée de beautés déjà connues et toujours aimées; hommage à de nobles dépouilles, salut à des drapeaux qui restent les nôtres et que, selon nous, personne encore n'a déchirés.

La musique de M. Paladilhe manque surtout d'originalité. Il faut lui faire ce reproche et le lui faire tout de suite: l'éloge en sera plus libre après. *Patrie!* est comme une synthèse de chefs-d'œuvre; les souvenirs y abondent, et presque les citations; on y voudrait parfois des guillemets. Trop souvent au cours

de l'ouvrage reparaissent des idées connues, des harmonies familières, la pensée d'un maître, le procédé d'un autre. La conception générale est celle de Meyerbeer; Rossini sourirait malicieusement à plus d'un passage; certaines beautés pathétiques reviennent de droit à M. Verdi; quant à M. Gounod, il est là, comme presque partout aujourd'hui, la source de toute tendresse. Sans multiplier les exemples de réminiscences, il est assez curieux d'en prendre quelques-uns, à l'aventure. Au premier acte, l'ensemble de l'*Ave Maria*, très bien construit d'ailleurs, rappelle fidèlement la phrase de Marguerite éperdue : *Seigneur, accueillez la prière des cœurs malheureux!* Au second, le complot de Rysoor et de ses amis est fait tout entier avec deux motifs d'une autre conjuration, celle de *Guillaume Tell :* même dessin de violoncelles, ou à peu de chose près, qu'à l'entrée du canton d'Uri; même réponse des chœurs que sur ces paroles : *Guillaume, tu le vois!* Aux dernières pages du ballet de *Patrie!* comme de celui de *Faust*, on attend l'apparition de Phryné. Au quatrième acte enfin, le cri de Sapho sur son rocher couronne le beau lamento de Rysoor trahi. Le hasard est parfois un merveilleux ouvrier : il a des raffinements mné-

moniques dont une habileté volontaire n'égalerait jamais l'ingéniosité. Il amène des retours imprévus, presque des quiproquos de musique, qui dans *Patrie!* ne tiennent pas seulement l'attention, mais la mémoire en éveil.

Le défaut est grave, et il atténue sans doute la valeur d'une œuvre, ou plutôt le mérite d'un auteur. Le mérite! un mot toujours gros de querelles. Que nous fait le mérite? et faut-il au fond se tant soucier de l'origine des choses? Qu'importe, après tout, quand le souffle passe, s'il a déjà passé sur des cimes! Pourquoi, devant des souvenirs involontaires, inconscients, se défendre et leur dire : « Je vous connais et je ne vous aime plus. » — Pourquoi? Parce que nous avons le goût et le besoin de la personnalité, de l'individualité, du verre qui n'est pas grand, mais qui est notre verre. Admettons un instant qu'un chef-d'œuvre posthume de Beethoven se retrouve demain, on crierait : « Bravo! » Mais que de ce chef-d'œuvre acclamé notre voisin se déclare et se démontre le père, alors c'est peut-être : « Haro! » que l'on criera. Notre admiration esthétique se refuse à l'hommage collectif ou anonyme. Nous aimerions être certains de devoir l'*Iliade* à un seul

Homère, et si d'aucuns s'inquiètent tant du paradoxe baconien, c'est apparemment qu'ils tiennent à l'unité de Shakspeare, voire même à son nom.

En écoutant *Patrie!* on se dit tout cela. A chaque instant, l'on prend la musique en flagrant délit d'imitation, et... toujours on lui pardonne. La probité de notre admiration s'inquiète; notre plaisir n'est pas sans scrupule, mais il est assez vif pour que nous lui trouvions des excuses. L'excuse de M. Paladilhe, elle est un peu dans ses facultés mêmes, dans sa mémoire d'enfant prodige qui autrefois, dit-on, possédait *le Clavecin bien tempéré* tout entier. Mais elle est ailleurs encore : dans le respect et l'amour du musicien pour ses grands devanciers, dans quelque modestie et quelque défiance de soi. Effrayé de sa tâche, quand le poids était trop lourd, il a crié vers ceux qui ne faiblissent pas, et ses maîtres l'ont secouru.

La vive sympathie que nous inspire l'opéra de M. Paladilhe a plus que ses excuses; elle a ses raisons : des raisons du cœur, les meilleures peut-être. Oui, *Patrie!* est une œuvre de cœur encore plus que de tête. L'admirable drame, le plus beau de tous les livrets depuis *les Huguenots,* a séduit le musicien. Il l'a pris et porté à des hauteurs

2.

où sans lui un charmant talent risquait de ne jamais atteindre. On pouvait moins espérer de M. Paladilhe, ne pas attendre de lui l'instinct du théâtre, la constante élévation de la pensée, l'entente des grandes scènes, la force de remuer les masses, de traiter les situations ; tous ces dons, il les a révélés. Son inspiration est vigoureuse, sans petitesse ni mièvrerie. Jamais elle ne s'arrête ni ne dévie ; elle marche ferme et droit. Avec le mouvement, peut-être sa qualité maîtresse, M. Paladilhe possède aussi le sentiment des proportions et des oppositions ; il sait disposer les plans et ménager les contrastes. Il n'a pas manqué une seule des situations qui lui étaient offertes. De cette longue partition de *Patrie!* l'homogénéité, la cohésion est remarquable ; elle n'a pas de trous. Rien n'y choque, rien n'y ennuie, et ce dernier mérite n'est pas mince aujourd'hui.

Examinons l'œuvre de près ; elle en vaut la peine. Elle commence par un chœur franchement rythmé, puis par un air de La Trémouille, hors-d'œuvre qui prend trop de place au seuil du drame et, musicalement, ne vaut ni la jolie ritournelle d'orchestre, ni les récitatifs dégagés qui le précèdent. Le dialogue de Rysoor et du jeune marquis

traîne un peu; mais la scène de Jonas est des mieux venues. Après un chœur bien mené, l'air du sonneur nous plaît par son accompagnement pittoresque, par son double caractère de bonhomie et de vaillance plébéienne, par sa joyeuse humeur, si vite et si tristement retenue. Elle est à la fois humble et fière, la chanson des cloches bavardes hier, aujourd'hui muettes; elle ressemble à leur gardien, qui tremble, mais qui saura mourir. Cette page annonce bien un des aspects du drame, son côté populaire et touchant. Un charmant passage encore de ce premier acte, c'est l'entrée de Rafaële. Décidément, M. Paladilhe a le secret des ritournelles : celle-ci est exquise. Elle apaise toute menace, toute plainte, et sur le murmure voilé des hautbois, des flûtes, quand plane un cor mystérieux, on écoute ce demi-silence et l'on se redit tout bas le proverbe des jeunes filles : « C'est un ange qui passe. » A la fin du premier acte, le drame se noue : Rysoor apprend qu'un homme était chez lui la nuit passée. Ici la musique s'attache à l'action, la pousse, la précipite : l'orchestre s'émeut; des sursauts d'angoisse le font se débattre, protester contre les tranquilles affirmations de Rincon, et, tout à coup, Rysoor éclate. Le

mouvement est vraiment très beau. La nuit vient, faisant dans la ville opprimée la solitude et le silence. La retraite sonne et les patrouilles passent. « Tendez les chaînes! » crient de loin en loin les sentinelles. Rysoor est toujours là, qui pleure son honneur et son amour, qui sent se resserrer l'étreinte de l'horrible vérité. La voilà pour la première fois, cette musique sincère dont nous parlions plus haut, musique de cœur qu'on ne peut se défendre d'aimer et que sa cordialité même ferait absoudre de plus d'un reproche.

Au second acte, Dolorès paraît, et sa belle phrase d'entrée : *J'ai prié tout le jour,* pourrait bien être la plus colorée de tout son rôle. Le personnage musical de la comtesse de Rysoor a trop peu de relief dans ce second acte, et d'ailleurs elle et Karloo manquent généralement de physionomie. M. Paladilhe, qui parfois ajoute aux situations, ajoute moins aux caractères; sa musique est plus d'action que de sentiment. Essentiellement théâtrale, elle perd à la lecture, parce qu'elle s'est livrée du premier coup. Elle n'a pas de ces eaux profondes où l'on peut toujours descendre; mais à vrai dire quelques chefs-d'œuvre seuls ont de ces profondeurs infinies. Sauf un bel éclat de

Karloo, éperdu de remords et de honte, et une suave cantilène de Dolorès qui vient après; sauf un brillant petit chœur de carnaval, le premier tableau du second acte offre peu d'intérêt, encore moins de nouveauté. Le drame domestique est un peu sacrifié à l'autre, et M. Paladilhe traite mieux les faits que les âmes. Le ballet chez le duc d'Albe a de l'éclat, trop d'éclat parfois. Les cornets à pistons, trop chers au compositeur, y prennent des libertés vulgaires, un peu foraines; mais la clarinette et la harpe s'y unissent ingénieusement pour suivre le vol de la charmante Mlle Subra. Citons encore une belle effusion de violoncelles pendant que Mlle Torri, noble héritière de Mlle Marquet, organise le divertissement et prend le ciel à témoin de ce qui va se passer. Très galant est le madrigal de La Trémouille avec ses fines harmonies, et tout à fait exquise, avec un soupçon de mélancolie, la pavane chantée à bouches tour à tour ouvertes ou closes.

Maintenant va se révéler chez M. Paladilhe un tempérament que nous ne lui connaissions pas. De nos compositeurs, jeunes encore ou déjà mûrs, je ne vois que M. Saint-Saëns qui puisse ainsi bâtir trois actes de grand opéra. Le maître de *Henri VIII*

l'a fait et le refera encore : avec plus d'originalité que l'auteur de *Patrie!* avec une science autrement assurée, des procédés plus habiles et des artifices plus heureux, mais sans plus de vérité dans le sentiment ni de justesse dans l'expression. Si au troisième acte de *Patrie!* le trio de Karloo, du duc d'Albe et de Rafaële ne vaut rien; si la rodomontade du ténor surtout n'est qu'un vulgaire *ran-plan-plan*, tous les récits d'Albe méritent l'attention, et la douce plainte de Rafaële : *Hélas! j'espérais tant!* mérite l'émotion. Voilà de ces traits rapides, et personnels ceux-là, qui font beaucoup pour la silhouette d'un personnage. Enfin, la grande scène de la dénonciation est une des mieux conduites que, depuis longtemps, on ait entendues à l'Opéra. Sans dévier, sans faiblir, avec des modulations heureuses, des rythmes variés, toujours naturels et presque nécessaires, avec de courtes pauses, où se reprennent de nouveaux élans, la scène marche, court à l'explosion finale. Elle commence par l'irruption de Dolorès chez le duc et l'apostrophe hardie : *Êtes-vous sûr de voir encor demain, Monseigneur?* La suite est dure, résolue comme la haine de cette femme, tantôt avec des reprises de trouble et d'angoisse, bien rendus en cette phrase : *Ah! je*

sais quel mépris vous allez concevoir à m'entendre! tantôt avec des redoublements de fureur. Tous ces récits sont d'un maître. Dès le premier aveu, l'épouvante saisit Dolorès; un cri de remords lui échappe, un de ces cris que ne renierait pas M. Verdi. Il est trop tard; Albe et ses officiers pressent la misérable et lui arrachent, haletants, les détails, les preuves du complot. Ici, même l'orchestration de M. Paladilhe est éloquente : le saxophone et les trombones se répondent, et l'opposition de cette menace sinistre et de ces éclats cuivrés renforce l'opposition des voix et la puissance de l'émotion. De nouveau, la phrase éperdue interrompt les confidences scélérates; elle encore reparaît à l'orchestre, mais plaintive, mais vaincue cette fois, pleurant tout bas la patrie livrée, humble comme le pauvre sonneur qu'elle semble n'avoir pu défendre. Enfin la phrase obstinée se redresse avec Dolorès au nom de Karloo; furieuse, elle brise le cercle de fer qui l'enserrait, et, sur le plus haut sommet de cette magnifique scène, elle allume le dernier rayon et la dernière flamme. Si M. Sardou, comme on le raconte, a voulu dans l'opéra garder toujours la première place, ici au moins elle lui a été ôtée.

Le musicien l'a conquise encore dans le quatrième acte, le plus beau. Les Flamands sont réunis à l'hôtel de ville, dans l'asile désert, dans le sanctuaire profané de leur liberté. Ils arrivent, annoncés par une mélancolique ritournelle de cor, et Rysoor leur parle. Ah! la superbe harangue! Après la page la plus dramatique de *Patrie!* en voici la plus musicale. Une pareille inspiration est de celles qui brusquement élèvent le niveau d'une œuvre; c'est la montagne d'où l'on découvre les royaumes. Jouissons un peu de l'horizon : jusqu'à la fin de ce quatrième acte, nous sommes sur les cimes. Rysoor, le seul caractère créé par M. Paladilhe, se dresse ici de toute sa taille. Qu'il était périlleux, cet air, et quelle crainte nous avions de la bravoure trop ordinaire aux patriotes en musique! Quelle surprise d'entendre de nobles accords, de suivre, après un récitatif auguste, une magnifique expansion de sentiment et de mélodie! Les harpes vibrent, et sur leurs ailes monte la voix incomparable de M. Lassalle; les trombones maintenant accompagnent de leur chant solennel les prophétiques visions, et, par leurs bouches de cuivre, chante l'âme de la patrie. Pour notre honneur et notre joie, plus d'un opéra contem-

porain touche, ne fût-ce qu'une minute, au génie. *Patrie!* fait plus qu'y toucher par cet hymne admirable d'espérance et de liberté.

Le duo suivant entre Rysoor et Karloo renferme une plainte émouvante : *Ah! malheureux que j'aimais tant!* qui s'achève par une réminiscence que nous lui avons déjà reprochée. Dans l'appel de Karloo à ses compagnons, encore des réminiscences, de *Guillaume Tell* cette fois, et des effets de hautbois un peu minces, mais du mouvement et de la chaleur. La scène du combat est supérieurement traitée. Partie de rien, et faite de presque rien : de quelques tambours et clairons, d'appels au dehors et de réponses d'orchestre, c'est une irrésistible progression de rythme et de sonorité. Vraiment ce quatrième acte est complet. Voici la scène du sonneur et l'appel de tous les Flamands à l'héroïsme d'un seul. Leur supplique est déchirante, surtout quand l'unisson des masses chorales pèse de tout son poids sur la faiblesse du pauvre Jonas. Dans l'attente du signal, sous les menaces du duc d'Albe, une seule prière jaillit de mille cœurs, si spontanée et si ardente, qu'on ne s'inquiète plus ici des réminiscences. Nous ne nous souvenons plus de nos souvenirs; le

souffle de cette inspiration les a tous emportés.

Jonas n'a pas défailli : le glas tinte lentement. Sur ses notes funèbres, Karloo lance une apostrophe de triomphe. *Tuez, tuez l'homme!* hurle le duc d'Albe; un coup de feu retentit et les meurtriers apportent le cadavre du sauveur de la patrie. Alors les martyrs de l'heure prochaine s'agenouillent devant le martyr de la première heure, et Rysoor, au nom de tous, le salue et le remercie. Admirable sérénité, aussi voisine du génie que l'enthousiasme de tout à l'heure. Décidément, nous restons sur les sommets, et, après un acte de cette envergure, M. Paladilhe a, comme ses héros, bien mérité de son pays.

Au début du cinquième acte, l'air de Dolorès a infiniment de charme; mais il n'est peut-être pas à la taille du personnage, de cette âme farouche, qui doit aimer, comme elle hait, démesurément. Par contre, le duo final grandit singulièrement Karloo. Les premiers récits du jeune homme disent avec gravité son repentir et sa résolution. Mais, à son adieu, Dolorès répond par une provocation d'amour, et pour le reconquérir il suffit d'une phrase, exquise et tout originale, celle-là : *Viens, nos maux sont finis, mon cher amour, ah! viens,*

je t'aime! Un roulement de tambours annonce l'arrivée des condamnés; les prêtres chantent l'office des morts. Presque toute la scène est bâtie sur le *Dies iræ* tour à tour psalmodié dans la coulisse et paraphrasé par l'orchestre; voilà une véritable trouvaille. Au-dessus des rumeurs lointaines, dans cette maison déserte, le duo prend un relief étonnant. La déclamation en est vibrante et toute semée d'éclairs; elle s'emporte en invectives, surtout à ces mots de Karloo, qui commencent un *crescendo* foudroyant : *Je frapperai l'auteur de ce forfait*. La péroraison est plus saisissante encore et traversée par un suprême appel de Dolorès à la pitié de son amant. Au *Dies iræ* succède un beau chant des héros marchant au supplice. Karloo d'abord jette ses imprécations au milieu de l'hymne stoïque; mais bientôt il l'entonne à son tour, et, dans une hallucination de patriotisme, il tue, et va mourir. Ce duo est une des plus grandes pages de la partition; c'est finir glorieusement que de finir ainsi.

Telle est l'œuvre de M. Paladilhe : œuvre forte, sincère, élevée, à laquelle manque seulement un peu de personnalité pour être une très grande œuvre. Après en avoir dit les faiblesses et les

beautés, nous souhaitons que le public soit plus sensible à celles-ci, et qu'il leur fasse avec nous la première place.

Patrie! est montée avec un goût et un soin dont nous avons plaisir à féliciter MM. Ritt et Gailhard. L'ouvrage était particulièrement difficile à mettre en scène, et les privilégiés qui assistent aux répétitions de l'Opéra savent quelle activité, quelle science et quelle conscience les conduisent.

M. Duc chante avec toute sa voix, et Mme Krauss avec tout son cœur. *Ultimum moriens,* disent, je crois, les physiologistes en parlant du cœur; c'est lui qui mourra le dernier chez l'illustre artiste. Partout on retrouve encore la physionomie, les attitudes de la grande tragédienne et le style de la grande cantatrice. Nulle autre que Mme Krauss ne pouvait créer Dolorès. — Mme Bosman, qui chantait l'an dernier l'infante du *Cid,* chante cette année Rafaële, une autre princesse également bienfaisante. Elle remplit à souhait ces rôles de charité. Aurait-elle deviné que chez les Grecs charité voulait dire grâce?

Le talent de M. Édouard de Reszké et le rôle du duc d'Albe ne se conviennent qu'à demi. Cette admirable voix ne pourra jamais se durcir ni laisser

percer le fer sous les flots de son velours. Mais l'éminent artiste garde partout sa belle tenue, et le rôle avec lui gagne encore plus en noblesse qu'il ne perd en cruauté. M. Muratet est un fort agréable La Trémouille : il dit avec distinction le madrigal du second acte. MM. Berardi, Sentein, et Dubulle surtout, sont beaucoup plus que convenables, et M. Sapin brûle d'un zèle toujours plus ardent.

Quant à M. Lassalle, d'un bout à l'autre de son rôle de Rysoor, il est simplement admirable, et, ce qui vaut mieux encore, admirable simplement. Il chante comme un violoncelle, disait-on derrière nous; c'est comme douze violoncelles qu'il faudrait dire. Sa voix, son style, son jeu, tout est calme surtout, et en art la beauté suprême est peut-être dans le calme. Il chante le premier air du quatrième acte avec enthousiasme, et cependant possession de lui-même; il dit l'oraison funèbre du sonneur avec une sérénité, un détachement de la vie, qui se sentent profondément, mais ne s'analysent guère. Il ne suffit pas de féliciter un artiste qui nous donne de pareilles joies; il faut le remercier, et nous le faisons ici de tout notre cœur.



III

Théatre de la Scala de Milan : *Otello,* drame lyrique en quatre actes, paroles de M. Arrige Boito, musique de Giuseppe Verdi [1].

1er mars 1887.

Nous souhaitions ici même, il y a peu de semaines, que, d'un point quelconque de l'horizon, un grand souffle se levât; il s'est levé. Il est éclos sur la terre d'Italie, sur les lèvres encore éloquentes de cette vieille mère de l'harmonie. Depuis trop d'années, la musique semblait ingrate pour sa première patrie, et elle ne chantait plus guère que le dur langage allemand; depuis *Aïda* et la *Messe* pour Manzoni, le génie latin se taisait. Il vient de rompre le silence, et d'une voix si éclatante, avec de tels accents, qu'il a fixé peut-être pour un moment

1. Chez Ricordi, Milano. — A Paris, chez Durdilly, 11 *bis*, boulevard Haussmann.

l'idéal attendu, au moins cet idéal passager qui dure quelques générations humaines et nous donne quelques années de bonheur.

Après deux auditions et de nombreuses lectures, *Otello* nous paraît être le chef-d'œuvre de Verdi et l'un des chefs-d'œuvre de notre temps. On cherchait le type nouveau du drame lyrique : le voilà ! La voilà, la réforme de l'opéra, simplement accomplie, sans réclame ni charlatanisme; voilà les chemins ouverts à la jeune musique par le plus vieux des musiciens. L'art avec *Otello* fait un pas en avant. Que demande notre époque au drame musical? Un souci de plus en plus grand de la vérité, un accord de plus en plus intime entre la parole et la note, l'étude de l'âme et l'expression des passions, l'abandon des vieilles formules exclusivement musicales, un orchestre éloquent, des harmonies intéressantes. Ces vœux, Wagner, malgré tout son génie, les a entendus, mais sans les combler. Ou plutôt il les a trop satisfaits. Il a poussé à bout des doctrines qu'une application rigoureuse a perdues; sous prétexte de nous fortifier, il a manqué nous faire périr d'indigestion. Verdi s'y est pris d'autre sorte, avec plus de mesure et de sobriété. Il a docilement écouté les voix secrètes

qui demandaient à l'art quelque chose de nouveau, quelque chose de mieux, et ce quelque chose, il vient de nous le donner.

De Verdi, de cet homme extraordinaire qui, depuis cinquante ans, selon le mot pittoresque de M. Boito, n'a fait que monter toujours sur ses propres épaules, on avait le droit d'attendre un progrès encore, mais pas un progrès pareil. Dieu met si souvent le meilleur du génie, comme de l'existence, sinon au début, du moins au milieu de notre route humaine. *Aïda*, le *Requiem*, pouvaient être les dernières étapes d'un stade glorieux. Le *Requiem* surtout pouvait désigner Verdi, comme jadis il avait désigné Mozart à l'ange de l'éternel repos. Et puis, à soixante-treize ans, il est permis de se taire, de ne plus écouter que son âme à soi. Verdi ne l'a pas voulu. Il a voulu écouter une dernière fois les pauvres âmes humaines. Et quelles âmes il a choisies! Lui qui n'avait presque jamais échauffé de sa flamme que des sujets insignifiants, des personnages médiocres, il s'est mesuré pour son dernier combat au plus redoutable des adversaires. Dans cette lutte suprême, il n'y a eu ni vainqueur ni vaincu, et du fond de son tombeau le poète anglais peut crier au musicien d'Ita-

lie : « *Well roared, old lion !* Bien rugi, vieux lion ! »

Je ne crois pas que l'histoire de la musique moderne offre une carrière comparable à celle de Verdi, un autre exemple d'un progrès pareil avec une pareille identité de nature. Une puissance dramatique que nul peut-être n'a égalée, cette prise irrésistible sur l'âme qui fait immortelles certaines pages de *Rigoletto*, du *Trovatore*, de *la Traviata ;* la force et la clarté de la mélodie, la spontanéité et la sincérité de la pensée, Verdi a gardé tout cela cinquante ans. Et comme tout cela ne lui suffisait plus, en ces vingt dernières années, avec une étonnante compréhension des tendances nouvelles, sans se renier lui-même, sans se faire le disciple ou l'esclave de personne, le maître s'est élevé à une conception de plus en plus haute. Il a cédé simplement, sans fracas, au progrès, qui, pour s'accomplir, en art surtout, n'exige ni violences ni ruines. Il n'a pas renversé les dieux qu'il avait adorés ; il n'a allumé qu'une lampe de plus devant leur autel. De *Rigoletto* à *Don Carlos*, le progrès était grand ; plus grand entre *Don Carlos* et *Aïda*, il est plus grand encore d'*Aïda* à *Otello*. Le Verdi d'*Otello* peut être le véritable maître de l'avenir. De nul autre opéra les proportions ne sont plus

harmonieuses. Partout, dans *Otello*, le plus grand effet est produit par les moindres moyens. Partout l'idée musicale jaillit de la situation. La forme sonore y est inséparable de la forme littéraire ; le vers, le mot y appelle la note. Jamais Wagner lui-même n'a approprié avec autant de précision la musique à la parole. Jamais non plus les plus grands maîtres du théâtre n'ont tracé en musique des caractères plus constants, plus fidèles à eux-mêmes. Voilà peut-être la plus étonnante beauté de l'ouvrage, celle à laquelle notre esprit moderne est le plus sensible. Verdi n'emploie pas, ou pour ainsi dire pas, le *leitmotiv*, ce procédé dont Wagner fut moins l'inventeur que l'exploiteur forcené. Wagner choisit quelques notes, un embryon de mélodie ou de rythme; puis, de sa propre autorité, il en fait le signe représentatif de tel personnage, de telle passion. Dès lors, l'auditeur n'a plus à discuter, mais à se soumettre; il faut qu'il voie, qu'il reconnaisse toujours dans ce lambeau musical la compassion de Brunehild, ou les voyages de Wotan, ou la passion naissante ou l'ardeur déclarée de Walther. Qu'il surveille avec une attention sans défaillance les moindres apparitions ou modifications du motif presque toujours purement instrumental. Au mo-

ment où l'on s'y attend le moins, un quatrième cor, un trombone peut, dans son coin, exprimer un état d'âme. Les violons divisés en expriment un second, un troisième, et tout cela en même temps, grâce à la prodigieuse polyphonie de l'orchestre wagnérien. Par cette superposition de motifs, Wagner obtient une combinaison de sentiments, une salade psychologique qu'il retourne avec une merveilleuse dextérité. C'est ainsi qu'il nuance les âmes. L'effort est colossal, et parfois un peu puéril. La difficulté de suivre des détails forcément perdus dans l'ensemble, la subtilité des motifs modifiés et des sous-motifs, enfin et surtout le retour attendu, et à la longue redouté, de ces formules prétendues nécessaires et seulement arbitraires : tout cela fatigue terriblement. L'idéal n'est pas de bâtir un drame, même de créer un personnage avec deux ou trois idées, si fécondes qu'elles puissent être, si ingénieusement qu'on sache les disloquer. Combien nous aimons mieux la manière de Verdi et la conception de l'*Otello!* Le More amoureux et jaloux, l'angélique Desdemona, le perfide Iago, chantent toujours selon leur nature, d'après leur caractère général, modifié, s'il le faut, avec une finesse exquise, par la pensée ou la pas-

sion du moment. Le fond de leur âme est visible; visibles aussi les impressions passagères qui peuvent en effleurer la surface; mais chacun d'eux a son langage, et non, comme chez Wagner, son mot ou sa devise. Là est la différence essentielle : les héros de Verdi parlent, ceux de Wagner rabâchent. Sur les lèvres d'Otello ou des autres éclôt sans cesse une mélodie nouvelle. Mille détails de sentiment, mille raffinements du cœur ajoutent à la variété de l'œuvre, sans en affaiblir l'unité. Avec une richesse intarissable, avec des effusions sans cesse renouvelées, le génie de Verdi se prodigue comme le soleil.

Par je ne sais quel miracle, la sobriété s'allie à cette abondance. Il n'y a pas dans *Otello* une page de trop, une mesure inutile. L'action marche d'une seule haleine, sans que cesse une minute le charme ou l'émotion.

L'orchestre enfin occupe la place qu'il doit occuper au théâtre : il n'est plus l'esclave des personnages, mais il n'en est pas le tyran; il est leur allié, leur ami, qui chante avec eux et non pour eux ou contre eux. Jamais la fusion n'a été plus parfaite entre les deux éléments, entre les deux âmes jumelles du drame lyrique.

Le très remarquable livret d'*Otello* est dû à M. Arrigo Boito, poète, musicien, merveilleux *dilettante*, au sens le plus pur du mot. Oui, M. Boito est de ceux qui aiment. Il sait avec l'apôtre que l'esprit, que la science, que tout n'est rien sans l'amour, et il a l'amour : l'amour de Shakspeare comme de Verdi, l'amour religieux et dévoué, qui s'immole à ce qu'il aime. M. Boito pouvait composer pour lui-même le livret d'*Otello*, et sa musique peut-être eût été digne de sa poésie. Il ne l'a pas voulu; il a préféré consacrer un de ses talents au génie et ne traduire Shakspeare que pour inspirer Verdi. « Si je n'avais écrit mon *Otello*, dit-il, Verdi n'eût pas écrit le sien. » Un pareil mot vaut bien qu'on le cite. Que les faiseurs de scénarios, que les arrangeurs de chefs-d'œuvre apprennent ici d'un vrai poète comment on traite un grand poète. Qu'ils admirent dans le livret de M. Boito l'étonnante condensation du drame anglais, l'art de fondre dans les scènes conservées la substance des scènes forcément retranchées. L'*Otello* de M. Boito ne contient pour ainsi dire pas une pensée, pas une parole qui ne soit de Shakspeare, et pourtant cette traduction a des beautés de style qui ne sont qu'à elle, beautés que pouvait seul trouver l'homme qui

sait par cœur la *Divina Commedia*, et dont les vers enchantent l'Italie. Un tel livret est plus que le prétexte, il est la cause, et la cause efficace d'une telle partition.

La musique d'*Otello* serre de si près l'action, qu'on ne peut suivre l'une sans l'autre. Gardons-nous de les séparer. L'opéra de Verdi ne commence pas ; il éclate par une formidable secousse, et le début même de *la Valkyrie* pâlirait auprès de ce début. M. Boito a cru devoir supprimer le premier acte de Shakspeare, l'acte vénitien. Tout de suite nous sommes à Chypre, et nous assistons du rivage à la lutte avec la tempête du navire qui porte Otello. Les chœurs divisés s'interpellent, ils suivent les péripéties de l'ouragan déchaîné dans l'orchestre. Les contrebasses s'emportent en galops furieux, les cuivres jettent des appels stridents et les violons des gammes aiguës comme l'éclair. Tout à coup, d'un élan unanime, la foule entonne une prière qui dure quelques mesures seulement, mais quelles mesures ! Clameur plus effrayée ne saurait monter vers un ciel plus terrible. Cependant, le vaisseau finit par aborder, et Otello, bondissant sur la plage, salue le peuple d'un cri de triomphe. A cette première phrase, an-

nonce d'une double victoire sur les ennemis et sur les flots, on devine le héros. Jamais ténor ne lança plus superbe apostrophe. Après un chœur plein d'allégresse, après qu'en trois mesures sereines la tempête s'est calmée, Iago prend la parole. L'ironie, l'insidieuse caresse de sa voix révèlent le traître. Ces récits ne sont qu'un *parlando* dégagé, mais tout autre que le vieux *parlando* italien, si indifférent jadis aux mots sur lesquels courait son insipide bavardage. Ici chaque parole amène la note nécessaire, l'inflexion correspondante aux moindres subtilités de l'idée. La rancune d'Iago, son dédain pour le fragile trésor de la vertu féminine se devineraient sans le texte. Notons surtout parmi ces détails de prix la phrase :

ed io rimango
Di sua Moresca Signoria l'alfiere,

que le trille final achève dans un ricanement de mépris.

Le peuple est en joie. Des lanternes vénitiennes, des flambées de sarments s'allument dans l'air apaisé. Ah! les jolies flammes, claires et sans fumée! Sur les lèvres rieuses, à la pointe des archets dansent les mélodies légères; les *pizzicati*

crépitent, les cymbales ont de petits frissons, les flûtes jettent leurs fusées; le feu pétille, languit et meurt. Il n'a duré qu'un instant; ce chœur n'est qu'un accessoire délicieux. La foule interviendra toujours ainsi dans le drame : avec discrétion, derrière les personnages. On va boire maintenant, mais non comme on buvait jadis, pour boire seulement, pour entonner le *brindisi* de rigueur. L'action se noue par cette scène bachique : il faut griser Cassio pour que son ivresse amène les querelles, le scandale et la colère d'Otello. Iago le premier attaque un couplet un peu sauvage; Cassio lui répond avec grâce, tout en se défendant de vider plus d'un verre. *Beva con me!* murmure Iago. Le rythme est franc et la strophe glisse à la fin sur une descente chromatique des plus expressives. Cassio se trouble au second couplet, et l'accompagnement l'indique. Il l'indique plus encore au troisième. L'orchestre s'échauffe, trébuche. *Beva*, *beva con me!* répète Iago, et la foule de railler le buveur déjà chancelant. Cassio seul, avec une gaucherie charmante, avec une légèreté d'ivresse juvénile, cherche à rattraper la folle chanson qui lui échappe, et Iago hurle toujours avec plus de rage : *Beva, beva con me!* A la fin, Cassio

tire son épée; on se bat. Tout s'anime, s'enfièvre; le mouvement, la vie sont partout, dans l'orchestre et sur le théâtre. Jamais Verdi lui-même n'avait brossé un pareil tableau.

Brusquement, Otello paraît, et le bruit cesse. Ici encore, voilà bien le héros shakspearien. Sa voix tonnante ne se radoucit qu'à la vue de Desdemona, mais par enchantement. « Ma douce Desdemona éveillée de ses songes!... Cassio, tu n'es plus capitaine. » Verdi a compris le rapprochement délicieux de cette faute et de ce châtiment! Otello congédie la foule avec dignité, avec une noblesse un peu attristée; l'orchestre s'apaise par degrés, il arrive presque au silence. Lentement alors se dégage de cette paix un chant mystérieux; les violoncelles murmurent, puis attendent, et Otello commence le duo idéal qui termine le premier acte. Rien de plus beau, je crois, n'a été écrit dans la langue d'amour. Le maître abandonne ici la vieille ordonnance d'autrefois : *andante cantabile*, court récit, *allegro* final à la tierce. Son duo est plus qu'un dialogue de voix; c'est un échange d'âmes. Écrite presque tout entière dans le médium avec ces notes de ténor un peu graves, pleines de sentiment et d'amour, la première phrase

d'Otello est une mâle caresse. — *Mio superbo guerrier*, répond Desdemona. C'est le fameux *My fair warrior* transporté. Peut-être est-il mieux placé sur des lèvres de femme. *O ma belle guerrière* ne désigne pas tout à fait la douce créature; à moins que ce ne soit un de ces noms tendrement ironiques qu'on donne aux enfants pour contraster avec leur âge et leur faiblesse, un casque de fer sur le front délicat de la jeune épousée.

Tout bas, les lèvres presque jointes à celles de son seigneur, Desdemona déroule ses souvenirs d'amour. M. Boito a placé ici avec beaucoup d'art le récit d'Otello devant le conseil : dialogué par les deux époux, ce récit prend encore plus de tendresse. Le chant : *Quando narravi l'esule tua vita*, est de ceux qui pourraient presque se passer d'accompagnement, tant ils sont beaux. Quelques notes de harpe le suivent doucement de leur gamme lente. Puis c'est au tour d'Otello de rappeler les combats, les sanglantes mêlées, l'assaut et les flèches sifflantes. Sur ce dernier cri, Desdemona l'interrompt. Elle veut reprendre elle-même le fil d'or de leurs amours. Elle veut lui parler, et cela est bien féminin, lui parler, à ce prince d'Afrique, non pas de sa gloire, mais de ses souffrances, de

sa misère et de son esclavage. Ah! quelle série de phrases célestes! Elles coulent, se succèdent comme des larmes de joie. Quelle longue extase amène les vers immortels :

> E tu m'amavi per le mie sventure
> Ed io t'amavo per la tua pietà.

Mots divins, qui ne trouveront peut-être jamais dans la langue des sons des notes qui soient ainsi leurs sœurs.

On croit toujours que ce duo va finir, et toujours il recommence; de l'orchestre montent de nouvelles langueurs. Si ardente que soit cette musique, elle demeure chaste comme les étoiles qui l'écoutent. Trois fois les violons gémissent d'amour, et trois fois Otello demande à Desdemona le baiser nuptial. « Viens, Vénus resplendit », murmure-t-il; alors l'orchestre entier s'illumine, et le couple enlacé rentre lentement. — Vénus n'est plus qu'étoile; si elle était encore déesse, après ce duo d'amour, elle rendrait à Verdi ses vingt ans.

Au début du second acte, Iago conseille à Cassio d'obtenir l'intercession de Desdemona. Les moindres récits de cette scène familière seraient à signaler. Pas une note n'est écrite au hasard, sans une

intention littéraire, et cependant tout cela reste musical. A peine Cassio s'est-il éloigné, que Iago change de ton. Le dessin d'orchestre qui accompagnait tout bas ses conseils hypocrites prend une violence soudaine pour accompagner ses imprécations. Au milieu des éclats des cuivres, sur des trilles mordants, Iago blasphème : « Je crois en un Dieu cruel, qui m'a fait semblable à lui. Je crois d'un cœur aussi ferme que la pauvre petite veuve dans le temple »; et, sur ces mots, sa propre voix l'épouvante, la phrase tombe, comme honteuse d'elle-même. Ce *Credo* n'est pas un air, c'est une courte explosion, et là encore ni la vérité dramatique ni la beauté musicale ne sont sacrifiées.

Iago surveille l'entretien de Cassio et de Desdemona, et, sentant venir le More, il dit tout haut : « *Cio m'accora*, voilà qui m'inquiète. » Otello surprend cette seule parole, et, comme il interroge Iago, celui-ci se met à son œuvre méchante. Il a pour troubler Otello des phrases d'une traîtrise merveilleuse, des réponses humblement calquées sur les questions de son maître, de brusques serments d'amitié, des conseils de patience, de prudence surtout. Il radoucit d'une voix mielleuse les premiers emportements de la jalousie. Au dehors, on entend

des chansons; Iago se hâte. *Vigilate*, répète-t-il trois fois, et, chaque fois, le mot perfide porte plus profondément.

Les pêcheurs cypriotes, les femmes, les enfants viennent offrir à Desdemona des perles et des fleurs, lui chanter leurs *canzoni* populaires et charmantes, auxquelles les voix un peu âpres des enfants, le grincement des guitares, donnent une saveur très relevée.

Après ce gracieux épisode, Desdemona s'approche de son époux. Elle vient, dit-elle, lui demander la grâce d'un malheureux, d'un repentant, de Cassio. Elle parle de lui, la pauvrette, avec candeur, avec amitié, comme elle en parlera toujours. La brusquerie d'Otello l'interdit. Elle approche du front brûlant de son seigneur son mouchoir parfumé et le laisse tomber. Aussitôt Émilia le ramasse et Iago s'en saisit. Cependant, à l'autre extrémité du théâtre, Otello et Desdemona chantent, l'un son angoisse croissante, l'autre sa douloureuse surprise. On sait, depuis le quatuor de *Rigoletto*, avec quel respect, quel amour des voix et quel sentiment dramatique Verdi traite ces ensembles, où chaque personnage parle et chante sans effacer les autres et sans que les autres l'effa-

cent. C'est un des plus précieux privilèges de la musique, cette faculté d'exprimer simultanément des passions diverses.

Au quatuor succède le grand duo de la jalousie. Nous n'en aimons pas l'extrême fin; la reprise du serment par les deux hommes est vulgaire et semble un vieux souvenir du passé. Mais voilà l'unique page reprochable d'*Otello*, goutte d'eau moins pure dans une mer transparente.

Dans ce duo, avant la conclusion, les beautés abondent. Le rêve de Cassio, raconté par Iago, est un chef-d'œuvre de mélodie expressive. Quel rôle merveilleux que ce rôle d'Iago, presque toujours murmuré, et toujours musical, toujours chantant! Otello commence à rugir; il se débat sous l'étreinte de l'orchestre, sous les violoncelles qui montent. Avec quel élancement de désespoir il croit voir sous les baisers de Cassio ce corps divin, ce corps *che m'innamora*, dit-il avec une folle reprise de passion. Jadis il était tranquille, heureux. Mais maintenant?... Et alors, après une suspension de voix dont l'effet est extraordinaire, quel écroulement soudain!

Ora e per sempre addio, sante memorie!

Nous ne relisions jamais dans Shakspeare ce

sublime adieu sans nous demander si un musicien saurait l'égaler. Le musicien s'est trouvé. Un vieillard a chanté le désespoir d'amour comme l'ivresse d'amour. Cette phrase splendide a toutes les beautés ; elle dit et la honte présente et la gloire passée, la gloire qui remonte une dernière fois au cœur d'un héros et le brise en le quittant.

Le troisième acte est encore supérieur au second. Voici Desdemona. Toujours souriante, elle aborde son époux avec un souhait de bonheur. « Donnez-moi, répond Otello, donnez-moi cette main d'ivoire. — La voici, reprend-elle, elle n'a connu encore ni le souci ni l'âge. » Le dialogue s'engage avec une tendresse sincère chez Desdemona, feinte chez Otello, dans un style digne de Mozart : c'est la même fraîcheur et la même pureté. Tout de suite, avec une gaucherie délicieuse, l'innocente reparle de Cassio, et la colère ressaisit Otello. Il réclame le mouchoir fatal à Desdemona, qui, rieuse, répond : « Tu cherches à détourner ma prière. — Le mouchoir ! — Cassio fut ton ami. — Le mouchoir ! — Cassio demande grâce », et l'antithèse musicale s'accentue chaque fois. Cependant Desdemona s'effraye. « *Mi guarda*, regarde-moi », dit-elle, et ces deux mots, deux notes seulement, révèlent une

force et une sobriété d'expression que Verdi ne posséda jamais à ce point. Ce *Mi guarda* est à lui seul un serment d'honneur et d'amour; il montre l'âme de Desdemona pure au fond de ses beaux yeux purs. La pauvre enfant poursuit, tout en pleurs : « Vois les premières larmes que m'arrache la douleur : *Guarda le prime lagrime che da me spreme il duol.* » Il y a vingt ans, Verdi eût trouvé pour ce vers une phrase aussi belle; mais il l'eût terminée comme le vers lui-même se termine. Il sent plus délicatement les nuances aujourd'hui, et, pour finir sa période musicale, il reprend : *le prime lagrime*, parce que là est tout l'effet, toute la mélancolie de la pensée : les premières larmes de Desdemona! Un ange a dû les porter à Dieu. — Maintenant Otello pleure à son tour, et Desdemona épouvantée s'écrie : « *Tu piangi!* Toi, tu pleures, et je suis la cause innocente d'un tel sanglot! » La phrase est celle de tout à l'heure, quand Desdemona pleurait elle-même, mais plus pathétique, plus déchirante, achevée par un cri au lieu d'un soupir. Encore une nuance exquise de cette âme angélique; elle souffre surtout de voir souffrir : toujours la pitié mère de ses amours. A bout de colère, Otello revient à l'ironie, et avec la même phrase qu'au début du

duo, avec une fureur contenue que trahit un seul cri, il chasse de devant lui « l'infâme courtisane, l'épouse d'Otello ». Alors, l'orchestre hurle, bondit comme une bête fauve. Quand il se calme, Otello s'est calmé aussi. Naguère, au souvenir des grands jours, il disait adieu à la gloire, qui chantait encore dans sa voix; maintenant ce n'est plus que son amour qu'il pleure. A peine lui reste-t-il la force de dire sa misère; il faut que l'orchestre soutienne ses sanglots. Jamais la musique n'est descendue plus avant dans l'abîme de la douleur humaine; jamais plus poignante plainte n'est sortie d'une âme en ruine. Un crescendo déchirant soulève la voix d'Otello. « La preuve, la preuve! » vocifère-t-il, et soudain Iago paraît, annonçant Cassio, la preuve vivante! Le génie de Verdi sait rendre ces coups de théâtre foudroyants.

Le trio qui suit est une perle. A portée d'Otello caché, Iago parle à Cassio de Bianca, sa maîtresse, mais sans dire le nom tout haut. Il lui prend des mains le mouchoir de Desdemona et le déploie un instant sous l'œil ardent du More. Verdi a traité la scène avec une légèreté charmante. Sauf les éclats douloureux d'Otello, tout est vif, tout est frivole dans ce trio. L'idée mélodique, presque sympho-

nique même, y court gaiement : il le fallait. Iago et Cassio ne font que rire, l'un par scélératesse, l'autre par insouciance d'amoureux, et c'est bien à ce scherzo joyeux de décider la catastrophe finale.

Les trompettes sonnent. Tandis que leurs fanfares se rapprochent, Otello et Iago se partagent pour la nuit prochaine le double assassinat de Desdemona et de Cassio. L'ambassadeur vénitien paraît; il remet à Otello le décret qui le rappelle à Venise. Le More lit tout haut devant la foule, et dans les pauses de sa lecture il ne cesse d'injurier Desdemona, jusqu'à ce qu'enfin il la frappe et la renverse à ses pieds.

Alors commence un finale gigantesque, un de ces ensembles que Verdi très jeune, dans *Ernani* par exemple, bâtissait déjà de ses mains colossales. Ici les proportions sont encore plus grandioses, et le second finale d'*Aïda* même est dépassé. Malgré sa magnificence, le finale d'*Aïda* est surtout décoratif, celui d'*Otello* est beaucoup plus dramatique. Desdemona gisante et meurtrie, son silence d'abord, puis ses gémissements, la pitié de la foule et son inquiétude, Iago courant d'un groupe à l'autre, et trouvant dans son âme assez de

poison pour toutes les âmes, voilà les éléments du tableau. D'abord la douleur de Desdemona monte seule vers ce soleil d'Orient qui réjouit l'air et les eaux, et qu'elle défie amèrement de tarir ses larmes. Sa plainte est une de ces phrases que Verdi seul peut trouver, éclatante comme une coulée d'or. Le chœur répond tout bas : *Pietà ! Pietà !* avec une compassion infinie; jamais la voix d'une foule ne s'est faite plus douce. L'orchestre lui aussi compatit; il soupire, on dirait qu'il a peur. Les voix montent, descendent, le chant passe alternativement de l'orchestre aux chœurs. Iago se joue à travers ce labyrinthe, sans que les nécessités d'une pareille polyphonie imposent le moindre sacrifice au sentiment dramatique. Enfin, la reprise suprême déchaîne une clameur terrible. Elle réveille Otello qui s'écrie : « Fuyez tous Otello furieux, et toi, ma chère âme, sois maudite! » Verdi n'a pas terminé l'acte sur tout ce fracas, et M. Boito lui a fourni nne fin autrement originale. En un clin d'œil la scène s'est vidée; Otello reste seul. Le désespoir l'égare; il râle : « Le mouchoir! du sang! du sang! » et tombe sans connaissance. Au dehors, les fanfares, les acclamations redoublent : « Vive Otello! Vive le lion de Venise! » Alors Iago se penche sur le corps

de son maître, et sans emphase, sans un cri, avec un mépris plus effrayant que le paroxysme de la fureur : « Le voilà, dit-il froidement, le voilà, le lion! *Ecco il leone!* » C'est ainsi que dans *Otello* rien ne vise à l'effet vulgaire, et que tout garde la simplicité de la beauté parfaite.

La simplicité! Elle est si grande dans le dernier acte, qu'elle peut nous surprendre avant de nous attendrir et de nous émerveiller. Verdi, à la fin de son œuvre, ne s'est pas, ainsi qu'on l'a singulièrement affirmé je ne sais où, souvenu de Rossini. Nous pouvons, heureusement, avoir plus d'un idéal, aimer le dernier acte de Rossini, la plaintive *canzone* du gondolier, la *romance* du Saule, air de concert admirable, la pure prière qui suit et le duo final. Nous pouvons aimer encore tout cela et aimer déjà des beautés plus jeunes et peut-être immortelles aussi.

Une harpe aux mains de Desdemona nous choquerait aujourd'hui comme sur ses lèvres une romance. Nous ne comprendrions plus que

Desdemona tremblante
Posant sur son chevet son front chargé d'ennuis,

songeât à prendre une harpe pour s'accompagner un air à vocalises, si beau que soit, au début surtout,

le sentiment de cet air. Il faut plutôt que des fragments de chanson reviennent presque machinalement à la mémoire de la triste enfant; il faut une chanson bien simple, une naïve chanson d'amour brisé; il faut surtout qu'on entende sans cesse, comme dans Shakspeare, le mot mystérieux, le nom de l'arbre au pâle feuillage, de l'arbre qui pleure : *le Saule! le Saule! le Saule!*

On devrait ici, comme Voltaire lisant Racine, écrire partout : admirable! Chaque mesure de ce quatrième acte est pleine d'émotion, chaque note est une larme. Les moindres paroles de Desdemona sont douces et tristes jusqu'à la mort. Quel accablement dans ce seul mot répété : *Son mesta tanto, tanto!* Puis, sur un accord lugubre, Desdemona commence à se souvenir : « Ma mère avait une pauvre servante énamourée et belle; son nom était Barbara (quelle intonation sur ce nom!). Elle aimait un homme qui l'abandonna, et chantait une chanson, la chanson du *Saule*... Ce soir j'ai la mémoire remplie de cette complainte. » Tout cela n'est que murmuré, et les notes de ce récit paraissent les seules qui puissent lui convenir. Peu à peu la chanson revient à la mémoire de la douce créature, mais si faible, qu'elle trouble à peine le

silence inquiet de sa veillée. Desdemona semble chanter au hasard; à tout moment elle s'interrompt et frissonne : *le Saule! le Saule!* Mille détails d'orchestre, d'harmonie, de modulation, nuancent son angoisse et sa tristesse; encore une note isolée, suivie d'un accord sombre, et elle se tait. Mais comme Émilia la quitte, la malheureuse sent au cœur une terreur folle. Son affreux pressentiment lui dit que cette compagne qui s'en va, c'est la vie qui se retire d'elle, et alors, avec un cri d'épouvante, elle rappelle Émilia et la serre entre ses bras. La voilà seule maintenant, elle ne parlera plus qu'à Dieu. Non, pas même à Dieu; il est trop redoutable : c'est devant la Vierge que s'agenouille la frêle enfant, c'est un *Ave Maria* qu'elle récite. Elle le dit d'une voix mal assurée, sur une seule note psalmodiée avec une vague épouvante, et je ne connais pas au théâtre d'effet plus saisissant. De cette note obstinée, par un simple port de voix dont la tendresse est adorable, Desdemona passe à la partie chantée de sa prière. Elle prie pour le pécheur, pour l'innocent; faible, opprimée elle-même, pour le faible et l'opprimé. Quand elle arrive à prier pour celui qui courbe le front sous l'outrage, malgré elle le souvenir, sinon le ressen-

timent de sa propre injure, lui arrache un sanglot plus fort. Mais elle s'apaise aussitôt, et, redisant encore les mots funèbres : *Nell'ora della morte,* elle ferme les yeux.

Que peu de chose suffit au génie! Une seule note tombe brusquement des cimes de l'orchestre dans ses profondeurs, et l'on sent passer la mort. Otello paraît et marche vers le lit. Cette scène muette est accompagnée, ou plutôt commentée par un étonnant récit de contrebasses. Il sort de l'abime et monte lentement. Tantôt il menace, et les cordes grondent sous les archets lourds; tantôt il hésite, et les réponses d'altos endorment sa fureur. Tout à coup, d'un bond formidable, il s'élance sur une note haute, puis, redescendant deux octaves, il s'agite, bouillonne et remonte comme la foudre jusqu'aux sommets de la gamme, où deux accords de cuivre le brisent net. Desdemona va mourir.

Sous un baiser d'Otello elle s'éveille. Le duo de la mort ne dure que peu d'instants. Quelques mesures solennelles, puis quelques mesures féroces, un crescendo terrible, un cri, et le silence. *Calma come la tomba,* dit Otello, sur deux accords tranquilles. Emilia frappe à la porte, elle entre et

recueille l'adieu, le saint mensonge de sa maîtresse. Mais Otello se dénonce lui-même, accuse sa femme, et Émilia crie au secours. Il y a là deux lignes d'un récitatif prodigieux. Sans accompagnement, à voix nue, sur une note furieusement martelée, les mots se heurtent comme des glaives. De pareilles trouvailles mettent le comble à la gloire d'un musicien de théâtre. Que dire de la dernière scène et du suicide d'Otello? Quand il a tout appris, son amour revenu lui inonde le cœur. Son chant exprime, avec une immense douleur, la sécurité de sa conscience, le regret, sans le remords, du crime dont il est moins coupable que victime. « Que tu es pâle, dit-il, et muette, et fatiguée, et belle! » Et chaque parole amène un redoublement de tendresse et de pitié. Le poignard dans la poitrine, Otello se penche sur la dépouille adorée. L'orchestre frissonne, et nous reconnaissons un chant déjà entendu. Déjà les violons ont épanché ces flots de mélodie; ils se sont déjà soulevés dans ce triple spasme d'amour : *Un bacio, un bacio ancora!* Il y a deux heures et demie à peine, Otello cherchait ces lèvres sur lesquelles il va mourir. En ce peu de temps, tout a été dit, toute l'âme humaine a été chantée. Un chef-

d'œuvre complet a tenu dans l'espace de deux baisers.

Que les interprètes d'*Otello* nous pardonnent si nous leur accordons ici trop peu de place, et si le génie qui crée prime trop même le talent qui comprend. Mme Pantaleoni n'est peut-être pas la Desdemona idéale. M. Tamagno possède une admirable voix de ténor; il a dit presque en grand artiste, surtout à la seconde représentation, certaines parties de son rôle, notamment le dernier acte. Quant à M. Maurel, c'est un Iago parfait. Composé avec cette intelligence pénétrante et ce goût irréprochable, un tel rôle suffirait à l'honneur d'un chanteur et d'un comédien. Un chef d'orchestre comme Franco Faccio suffit à l'honneur d'un théâtre. D'un geste, il précipite ou retient un orchestre à son gré, charmant ou terrible, et des chœurs au-dessus de tout éloge.

Mais c'est encore au maître qu'il faut revenir; c'est à ce grand vieillard qu'il faut rendre, après son œuvre suprême, notre suprême hommage. Une dernière fois il a voulu donner un peu de joie au monde. On nous disait éloquemment, l'autre jour, que l'Italie aimait Verdi, comme Otello Desdemona, pour la pitié qu'il eut de ses malheurs.

N'est-ce pas ainsi que l'humanité aime les grands artistes, consolateurs de sa misère? Soyons tous reconnaissants à Verdi de ses longs bienfaits. Cet homme, au penchant de sa vie, peut dire comme Faust : « Je n'ai fait que désirer et accomplir. » Ouvrier de la première et de la dernière heure, il rapportera à Dieu plus de génie qu'il n'en a reçu. La Muse ne l'aura pas quitté vivant. C'est qu'il l'a toujours respectée; il ne l'a faite complice ni d'une bassesse ni d'une défaillance. On a beau le rappeler vingt fois à la Scala, quand il rentre chez lui, quand il se retrouve seul avec l'immortelle amie, il la remercie simplement de l'avoir encore soutenu. Verdi est peut-être la plus grande figure de l'art contemporain; sa vie est la plus belle, son âme est la plus pure. Jamais la gloire plus fidèle n'aura laissé plus longtemps ses rayons sur un front humain. Il n'aura connu ni les ombres ni le déclin, et son astre s'éteindra comme sur ces horizons bénis qui ignorent les tristesses du crépuscule et gardent jusqu'à la dernière heure toute la splendeur de leur soleil.



IV

Théatre de l'Opéra-Comique : *Proserpine,* drame lyrique en quatre actes, par M. Louis Gallet, d'après M. Auguste Vacquerie, musique de M. Camille Saint-Saëns [1]. — Théatre de l'Opéra : reprise d'*Aïda.*

1er avril 1887.

Parmi les maîtres encore jeunes aujourd'hui, celui dont le cerveau peut-être est le plus merveilleusement organisé au point de vue musical; l'auteur d'abord estimé seulement de *Samson et Dalila,* du *Déluge,* de *Henri VIII,* trois œuvres hors ligne; l'auteur acclamé enfin, avec un juste enthousiasme, d'une admirable symphonie que n'a point écrasée l'illustre et dangereuse tonalité d'*ut* mineur, M. Saint-Saëns, avec sa nouvelle œuvre, aura surpris un peu tout le monde. Ga-

1. Durand et Schœnewerk, 4, place de la Madeleine.

geons que le public ne s'attendait pas à trouver la grâce et le sourire chez ce musicien, dont il y a quelques années encore on lui faisait peur. En revanche, parmi les docteurs et les scribes, on attendait peut-être de M. Saint-Saëns le type éternellement rêvé du drame lyrique. Lui seul pouvait sembler capable de rompre définitivement avec les vieilles formules, de réduire en poudre les moules usés qui, dit-on, craquent de toutes parts, et d'introduire en France à l'abri de son autorité, de son immense talent, les réformes allemandes. Au fond, croyait-on, M. Saint-Saëns était, plus en paroles qu'en action, un renégat de l'idolâtrie wagnérienne; il finirait par revenir à ce temple, qu'au grand scandale des fanatiques il avait paru quitter, et le jour où il voudrait approprier à notre génie le génie de nos voisins ou de notre voisin, alors notre conversion serait définitive, et nos yeux ouverts par lui ne se fermeraient plus. Ces prévisions ne se sont pas non plus réalisées. Dans les deux derniers actes de *Proserpine* — nous nous en expliquerons tout à l'heure — M. Saint-Saëns, par instinct ou par volonté, peu importe, a rigoureusement appliqué les doctrines wagnériennes, et l'expérience semble avoir tourné contre

lui. La seconde partie, la partie wagnérienne de l'ouvrage, a paru très inférieure à l'autre et compromis le succès définitif. On comptait sur un drame musical; on ne l'a pas eu, c'est une déception. Mais on a eu deux tableaux en musique, l'un fort agréable, l'autre exquis, et c'est bien une consolation.

« Mon ami, disait jadis avec mépris notre vieux professeur au plus ignorant de la classe, savez-vous seulement ce que c'était que Proserpine? » Et comme l'enfant ne le savait pas, le brave homme nous contait les aventures de Proserpine. Il nous disait sa cueillette de fleurs dans les prairies de Sicile, son enlèvement par Pluton, et la sombre royauté de la jeune déesse. La Proserpine de M. Vacquerie n'est pas déesse; c'est une courtisane de la Renaissance italienne, une courtisane amoureuse comme la Marion Delorme de Victor Hugo, comme la Traviata de M. Alexandre Dumas fils et de Verdi, comme la Constance du bon La Fontaine, la plus charmante de toutes, mais impossible, hélas! à l'Opéra-Comique. Proserpine aime en secret le jeune Sabatino et feint de le haïr, par un raffinement d'amoureuse, par une coquetterie de bel animal qui recule pour mieux sauter. Sou-

vent, et sans succès, Sabatino brigua les faveurs de la dame. Toujours rebuté et d'ailleurs las des passagères amours, il s'est épris d'Angiola, la sœur de son ami Renzo. Mais Renzo met au mariage une bizarre condition : pour garantir le renoncement définitif de Sabatino aux galantes aventures, il exige une dernière expérience. Sabatino ne sera le mari, et le bon mari alors, d'Angiola qu'après avoir été l'amant de Proserpine, au moins après avoir encore une fois essayé de le devenir. Il l'essaye, il échoue, et va chercher avec son futur beau-frère sa fiancée, pensionnaire d'un couvent voisin. Proserpine, apprenant le mariage du bien-aimé, prend la chose au tragique. A son tour, elle fait auprès de Sabatino une suprême tentative d'amour, tentative assez rare, croyons-nous, dans l'existence des jeunes gens. Peine perdue, Sabatino la congédie pour recevoir Angiola. Alors la vindicative créature se cache derrière un rideau et, surgissant soudain entre les deux fiancés, elle poignarde l'une et tombe sous le stylet de l'autre. — Voilà une vilaine femme. Ni Marion, ni Violetta, ni surtout la bonne Constance, n'auraient agi ainsi.

Le livret de *Henri VIII*, selon nous beaucoup

trop critiqué, n'a donc pas pu rompre le charme qui presque toujours associe à des pièces fâcheuses la musique de Saint-Saëns. Voilà *Proserpine* qui renoue la série des *Timbre d'argent* et des *Étienne Marcel*. Cette *Proserpine* n'est qu'une épave insignifiante d'un romantisme naufragé; la donnée en est médiocre et les personnages en sont peu intéressants; le spadassin Squarocca, amant et complice de l'héroïne, est un parent éloigné des Sparafucile et des César de Bazan; sa plaisanterie est triste et son esprit pesant. Il faut avoir beaucoup de malheur pour tomber sur un scénario pareil, et encore plus de talent pour ne pas tomber sous lui.

L'ouvrage commence par un très court prélude, par une phrase tourmentée qui symbolisera toujours la passion de Proserpine. Confessons que la lecture de ce premier acte nous avait laissé froid, et que l'audition nous en a beaucoup plu. Les premières notes par exemple, au piano, sont presque désagréables; à l'orchestre, attaquées avec âpreté par les instruments à cordes, elles prennent du relief et de la couleur. Décidément on ne résiste pas à l'orchestre de M. Saint-Saëns. Devant l'ingéniosité de cette instrumentation prestigieuse,

devant la variété de ces timbres employés toujours à leur place et à leur tour, devant cette souplesse et cette sûreté de main, il faut se rendre. Et l'on se rend sans arrière-pensée, sans crainte d'être dupes; il n'y a pas dans ce talent une ombre de charlatanisme, un soupçon d'escamotage; il paye en monnaie d'or, en espèces bien sonnantes. Les premières scènes se déroulent en développements symphoniques si légers qu'on les sent à peine, à travers les plus délicates altérations d'harmonie et de tonalité. Proserpine paraît, rêveuse, annoncée par le motif du prélude qui revient dans un autre ton, avec un autre mouvement. Le système du *leitmotiv* s'annonce déjà, mais avec discrétion. Par bonheur, le premier acte et le suivant ne sont pas faits de deux ou trois phrases. Voici des idées en foule, notamment une sicilienne chantée à Proserpine par deux de ces jouvenceaux qu'elle ne daigne pas même regarder. « Elle est frappée au cœur, la belle indifférente, » et sous les grands pins-parasols elle repose nonchalante, tandis que le soir dore les marbres de son palais. Cette double sérénade est charmante, charmant en est le rythme langoureux, charmant l'accompagnement, qui rappelle un peu celui de la sérénade de *Don Juan*. Le

sentiment de cette petite chanson est moins l'amour qu'une politesse galante, avec je ne sais quelle nuance de mélancolie. La chute lente des deux voix unies à la tierce est délicieuse, et quand Proserpine se lève et se retire, la ritournelle la suit pas à pas, compagne discrète de sa rêverie. L'impression de ce début est très poétique et tout à fait dans la couleur d'une journée de Boccace.

La scène suivante, où s'expliquent Renzo et Sabatino, prête peu à la musique. En vérité, je me demande comment de simples conversations peuvent être chantées, et lequel vaut le mieux, pour les rendre, ou du vieux récitatif, qui marchait vite, et trop vite, ou du récitatif actuel, mesuré, soutenu par un orchestre dont l'intérêt doit suppléer à l'insignifiance du dialogue. Ici le soin, l'adresse de M. Saint-Saëns redoublent pour nous amuser. Renzo s'étonne-t-il que Sabatino n'ait pu se faire aimer de Proserpine, l'*universelle:* aussitôt ce mot réveille dans l'orchestre le motif du premier chœur, parce que ce motif est intimement lié à l'idée de Proserpine courtisane. Voilà un détail pris entre mille, une de ces bagatelles qui ravissent les amateurs de jolis riens.

Fine est la pavane jouée dans la coulisse; mais qui se permettrait de louer M. Saint-Saëns à propos d'une pavane? Il aimera mieux qu'on apprécie, et nous le faisons, la rêverie de Proserpine, la belle phrase : *Amour vrai, source pure, où j'aurais voulu boire.* Le compositeur doit l'aimer d'autant plus, qu'avec la phrase déjà citée du prélude elle prétend suffire, ou peut s'en faut, à compléter la silhouette musicale de l'héroïne. Voilà comme on opère aujourd'hui : avec deux motifs on dessine un caractère; il ne s'agit plus que de les retourner en tous sens, de les renverser au besoin, de les hausser ou de les baisser d'un demi-ton. L'inconvénient du système ne se fait pas trop sentir dans le premier acte de *Proserpine*, où le drame n'est pas encore engagé, où les motifs apparaissent pour la première fois. Quand nous les connaîtrons tous, nous prendrons moins de plaisir à les réentendre; c'est ce que nous verrons tout à l'heure.

Mais ne faisons pas de critique anticipée, et jouissons de ce premier acte, qui tout entier marche à souhait. Le duo de la déclaration entre Proserpine et Sabatino, haché un peu menu, par périodes un peu courtes, est plein d'agréables choses. La phrase : *Si j'aimais!* faite de ces notes

obstinées auxquelles tient décidément Proserpine, est amoureuse et pénétrante. On trouverait çà et là mille détails piquants, des combinaisons adroites, des retours inattendus, beaucoup d'entrain et de vie. La scène de la présentation de Squarocca est traitée un peu dans le style de certain duo de la *Jolie Fille de Perth,* en épisode symphonique, au-dessus duquel les personnages parlent plutôt qu'ils ne chantent. La colère de Proserpine apprenant le mariage de Sabatino, son exaltation nerveuse, sa fièvre de plaisir et d'orgie, donnent de l'éclat aux dernières pages de l'acte : éclat peut-être un peu vulgaire, témoin le brindisi final; mais la vulgarité se trouve plutôt dans la mélodie que dans le rythme. En somme, cet acte est vif, brillant, écrit et orchestré comme par une main de fée; il est d'un musicien que personne ne conteste plus, et d'un homme de théâtre que personne ne contesterait, s'il entendait toujours le théâtre ainsi.

Le second acte est un bijou. Il a été acclamé le soir de la première représentation; on a même fait relever le rideau pour réentendre l'ensemble final. Par ce temps de recherches inquiètes, de théories débattues et rebattues sur le rôle réciproque au théâtre de la musique et du drame; dans

l'œuvre d'un maître aussi moderne que M. Saint-Saëns, aussi préoccupé des problèmes actuels et aussi capable de les résoudre, n'est-il pas singulier et significatif que la musique profite précisément d'un arrêt du drame, d'un tableau isolé, presque inutile, pour triompher à elle seule, la vieille musique, belle seulement de sa beauté propre et riant des systèmes et des chimères? D'un bout à l'autre, cet acte du couvent est exquis, embaumé d'innocence, de charité, de pureté virginale, et de cette paix qu'on ne respire que dans les cloîtres. C'est ici un cloître particulier, peuplé de jeunes filles. Ah! je comprends qu'on leur revienne, aux jeunes filles, après les filles; surtout à des jeunes filles comme celles-là! Hélas! pourquoi faut-il que ce soient des jeunes filles d'opéra-comique? Serait-ce à nous autres hommes maintenant que ce genre, innocent jadis, voudrait monter la tête? il n'a jamais produit plus mignons nonnains. Tout se tient dans ce second acte; tout y garde le même ton et la même teinte; tout y participe du même recueillement et de la même sérénité. Dans le préau fleuri, sous les vieux platanes, on ne fait que le bien, on ne dit que de douces choses. De jolies voix de femmes y prient la Madone, de jolies mains y font l'au-

mône aux malheureux, et deux fiancés s'y parlent d'amour; tout cela sans bruit, presque tout bas, avec une grâce discrète. Le prélude indique déjà la pieuse tranquillité du couvent. Son balancement cadencé, l'égalité de son rythme, la fraîcheur de sa mélodie annoncent des âmes jeunes et pures. Un petit *Ave Maria* finement écrit dans le style ancien, et coupé de verset en verset par des reprises très heureuses du prélude, rend l'impression de plus en plus pénétrante. Voici les jeunes filles; elles entourent Angiola et lui parlent, avec une affectueuse curiosité, de son mariage. Leurs voix s'étagent par groupes harmonieux. Angiola répond avec beaucoup de tendresse, avec un peu de tristesse aussi, notamment dans une phrase adorable :

> Trop de jours sont passés, l'espérance est flétrie;
> Mon frère, je le comprends bien,
> Ne veut pas que je me marie.

Au contraire, le voici, le grand frère, amenant le fiancé. Charmante est la déclaration de Sabatino à Angiola. Un joli contre-chant d'alto, puis de hautbois, suit le contour élégant de la mélodie; voilà bien l'amour qu'inspire une enfant, amour

respectueux, heureux et presque étonné de se sentir si pur, de savoir s'exprimer dans un couvent. Et voyez comme la théorie du *leitmotiv* est heureusement oubliée dans ce second acte, comme on jouit de cette abondance et de cette variété! Quand, au premier acte, Sabatino parlait à Renzo de son amour pour Angiola, il le faisait en une phrase assez insignifiante d'ailleurs : *Ne crains pas que mon âme change*, écho affaibli de certaine phrase de *Henri VIII : La beauté que je sers est blonde*. Ici, devant Angiola, pourquoi ne reprend-il pas le même motif? Tout simplement parce que M. Saint-Saëns en a trouvé un autre, et qu'au fond la moindre trouvaille de l'imagination vaut mieux que tous les systèmes du monde.

Charmant, le petit trio des fiançailles, intime et recueilli; charmante surtout, la scène des pauvres. Ce finale n'est qu'une symphonie vocale et instrumentale, tissée avec deux mélodies légères par un merveilleux tisserand. La trame du morceau est d'une égalité parfaite. Les voix, les instruments sont divisés à l'infini, mais avec un balancement, un équilibre des groupes, qui produit une sonorité d'ensemble moelleuse et pleine. Le bourdonnement de l'orchestre ne cesse pas; il accompagne le

va-et-vient des jeunes filles, des religieuses empressées à leur office charitable. Ce n'est pas que l'idée mère du morceau soit de la qualité la plus rare, mais elle est très habilement mise en œuvre; elle circule aisément, elle suit une chaîne sans fin; elle est toujours facile et toujours agréable à retrouver. On est tout à fait charmé par cette première heure de musique, d'une musique bien française, comme notre pays seul en produit, et depuis longtemps déjà. Lorsque M. Saint-Saëns veut se délasser de ses graves travaux, que ne cherche-t-il un canevas de véritable opéra comique? Il a du goût, de l'esprit, et sur une donnée agréable, de demi-caractère, sans mélodrame, sans drame même, le grand musicien pourrait écrire un petit chef-d'œuvre. Après des hors-d'œuvre pareils aux deux premiers actes de *Proserpine*, on n'en saurait douter.

Hors-d'œuvre, en effet, ces deux actes; au troisième seulement la pièce commence. Dire que la musique finit serait exagérer, mais serait-ce mentir? C'est ici que le drame lyrique se dérobe, qu'il tombe comme dans un fossé, dans le vide du troisième acte. Proserpine, déguisée en bohémienne, attend avec Squarocca, dans un bouge de

grand chemin, le traditionnel accident de voiture qui doit lui livrer sa rivale. On trouve là l'inévitable orage avec flûtes obligées et la chanson non moins nécessaire de l'ivrogne. Les détails les plus ingénieux, les plus prémédités ne sauvent pas cet acte. L'invocation de Proserpine à son homonyme des enfers ne nous touche pas; c'est de la fausse passion, de la colère à froid. Le duo des deux femmes est sans intérêt, et surtout le jeu des motifs commence à nous irriter. Le compositeur ménage désormais ses idées : la chanson bachique fait les frais de bien des ritournelles; la rêverie de Proserpine, entendue au premier acte, revient à son tour et même plus souvent qu'à son tour; ailleurs, c'est le chœur du couvent, dont le nom seul d'Angiola réveille un faible écho. Jusqu'à la fin de l'ouvrage, il faudra vivre ainsi de restes, et si bien que le musicien les accommode, nous ferons maigre chère.

Des restes encore emplissent en partie l'intermède qui précède le dernier acte. Que fait là ce morceau, longue préface à la fin d'un livre, plus mal placé encore, soit dit en passant, que l'ouverture du *Pardon de Ploërmel,* maintenant exécutée à l'Opéra-Comique entre le premier et le second

acte? On ne s'explique rien de cet entr'acte symphonique, ni ses dimensions ni ses intentions. Au moment où le drame va finir, pourquoi en retarder le dénouement? On peut bien annoncer une œuvre avant qu'elle commence, mais non la repasser avant qu'elle s'achève. Et puis, que signifie cette espèce de galop agité qui ne correspond à rien, à moins qu'il soit le motif de la voiture raccommodée et repartie qui va ramener Angiola.

Le *cantabile* de Sabatino est incolore, inutilement traversé par quelques réminiscences du premier acte. Le duo suivant était la situation capitale du drame, la scène à faire, qui n'a pas été faite. Dans ces dernières pages, qui devraient déborder de passion, il n'y a qu'un bon mouvement, hélas! trop court, sur ces mots :

Tu comprends que voici maintenant une porte
Dont je ne peux franchir le seuil qu'aimée ou morte.

Il fallait ensuite une folle explosion de tendresse, un long épanchement amoureux. Au lieu de traiter ce duo suprême avec ardeur, avec frénésie, le musicien a sèchement, froidement appliqué le malencontreux système des motifs. Il a plaqué partout des bribes mélodiques déjà usées, et le défaut de la

méthode ici devient flagrant. Les motifs reviennent assez altérés, dissimulés, pour échapper aisément au public non prévenu, qui n'éprouve plus alors qu'une impression de vide. Quant aux auditeurs avertis par une lecture préalable, ils retrouvent les idées ou les intentions mélodiques avec une satisfaction plutôt logique que musicale, analogue à celle que procure aux amateurs de cartes une patience en bon chemin, et le retour opportun des rois, des dames et des valets. Ces raffinements sont un peu puérils, et l'art, surtout l'art dramatique, devrait se moins soucier des infiniment petits, *de pusillis istis*. Aussi bien, la théorie du *leitmotiv*, qui se prétend logique et psychologique, va quelquefois à l'encontre de la vérité et de la nature. Par exemple, le motif mélancolique de Proserpine, qui pouvait, au premier acte, exprimer sa rêverie et son amour naissant, ne suffit évidemment plus à traduire son amour déchaîné. De même, lorsque la courtisane hors d'elle-même poursuit Sabatino de ses propositions éhontées, le musicien a tort de faire revenir le motif qui jadis accompagna certaine scène scabreuse de Proserpine et de Squarocca. Proserpine s'offre à l'un, dira-t-on, comme elle s'offrait à l'autre, oui, mais

d'un tout autre cœur. On répondra encore que ses invites à Squarocca n'étaient que le caprice dépravé, et dépité, de cet amour qui la pousse maintenant aux bras de Sabatino, qu'au fond le sentiment est le même et veut la même traduction musicale; mais alors nous tombons dans le logogriphe et dans le byzantinisme. On aura beau chercher, on ne trouvera pas en musique de formules assez brèves pour se placer partout, assez intéressantes pour plaire toujours, assez vastes pour enfermer en quelques notes les nuances infinies d'un caractère moral. C'est là ce qui condamne l'abus du *leitmotiv*.

La musique de ce duo n'en sauve donc pas la situation dramatique. Celle-ci est peu agréable. Il est singulier de voir faire par une femme des avances aussi prononcées et aussi prolongées. Et puis Proserpine est si belle, avec ses bras blancs sortant de son corsage rouge, que, ma foi, si la voiture nuptiale tardait un peu, le bon Sabatino serait excusable d'accorder une légère aumône à cette quémandeuse d'amour... Fi, voilà de mauvaises pensées, et l'on en rougit quand paraît la petite Angiola. Cette enfant porte partout la grâce; son entrée est charmante, égayée par un délicieux

dessin d'orchestre. Le trio final qui commence ainsi à merveille s'achève moins bien. Non que l'idée fondamentale en soit à dédaigner, il s'en faut. Elle évite au contraire, à certain tournant périlleux, une formule banale qui s'offrait d'elle-même. Mais l'opposition n'est pas assez vigoureuse entre le chant des fiancés et celui de Proserpine cachée et furieuse; si l'on ne voyait briller le poignard, on ne sentirait pas la mort planer sur cet amour.

Toute femme, disait Mérimée avec un poète grec, a deux bonnes heures :

Τὴν μίαν ἐν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ.

Ce n'est pas à l'heure de la mort que Proserpine nous a plu davantage, mais au premier acte, sur son lit de repos. En somme, l'œuvre de M. Saint-Saëns répond mal au titre qu'elle porte. Son intérêt, sa valeur, ne se trouvent ni dans la figure principale, ni dans l'action, mais dans les accessoires, qui l'emportent sur le fond, et le sauvent.

On a très bien dit de Mme Salla que c'était une belle courtisane, au repos. Dans l'action, son jeu et son chant gardent toujours quelque chose de trop serré, de trop nerveux. M. Taskin, au

contraire, est trop expansif, selon sa coutume. M. Lubert a bien chanté la déclaration du second acte, moins bien et avec quelque sécheresse le *cantabile* du dernier. Mlle Simonnet est d'une grâce touchante, et M. Cobalet possède une belle voix. Enfin l'orchestre a sonné comme il sonne rarement à l'Opéra-Comique; ce n'est pas seulement à l'orchestration de M. Saint-Saëns qu'on le doit. Quant à la mise en scène, elle est réglée avec le goût le plus artistique.

L'Opéra nous a rendu *Aïda*, le premier des trois chefs-d'œuvre de Verdi. M. Blaze de Bury écrivait naguère : « Un maître a toujours les interprètes qu'il mérite. » Hélas ! pas toujours; mais il les a quelquefois, et notamment cette fois-ci : Mme Krauss chante Aïda, et M. Jean de Reszké, Radamès. Depuis sa rentrée, Mme Krauss n'avait paru que dans *Patrie!* le rôle de Dolorès demandait beaucoup à la grande artiste et lui rendait moins. Le rôle d'Aïda n'est pas un de ces rôles ingrats; ici comme toujours, le génie donne un peu de lui-même à ceux qui le comprennent, et Mme Krauss le comprend. En elle, la flamme couvait encore; il a suffi d'une étincelle pour la ral-

lumer. La qualité la plus rare de Mme Krauss, qualité maîtresse dans l'art, c'est la simplicité. Écoutez la chanteuse, regardez la tragédienne, et d'aussi près que vous le voudrez, vous ne surprendrez pas un geste excessif, pas une intonation exagérée. Elle ne force pas un mouvement, elle ne grossit pas un effet, et cependant chaque nuance porte avec sûreté, pénètre en nous à des profondeurs que nous ne savions pas même aussi profondes. Mme Krauss compose le rôle, elle le chante et le joue, on oserait presque dire elle le marche, avec une noblesse à la fois naturelle et royale; elle a sur le visage et dans la voix une immense tristesse et une bonté immense. Ce personnage d'Aïda est de ceux qu'on rend tout à fait ou pas du tout; Mme Krauss le rend, et c'est le plus qu'on puisse dire.

Chaque nouveau rôle abordé par M. Jean de Reszké lui assure davantage la place qu'il mérite, et cette place est décidément la première. Lui aussi chante simplement, sans chercher les gros effets, mais sans négliger les petits détails, la moindre note ou le moindre mot. Ce soin constant, cette intelligence déliée font qu'on suit l'artiste avec plaisir tout le long de son rôle, au lieu de

l'attendre seulement à quelques passages fameux. Je ne connais pas un talent plus sympathique que celui de M. Jean de Reszké. Il a dans la voix et dans le style la chaleur et l'éclat de la jeunesse, mais d'une jeunesse sage, qui sait à point s'emporter ou se retenir. De la jeunesse encore il a l'effusion communicative, la tendresse tour à tour rêveuse ou passionnée. Quel Otello serait un jour ce Radamès! Nous voulons croire qu'il le sera. Les œuvres écrites avec le cœur veulent être chantées de même.

L'orchestre de l'Opéra avait le tort jadis de ralentir les mouvements; il s'est trop corrigé. De quel train il a mené *Aïda!* Le prélude seul a été fort bien exécuté. Mais la scène de la consécration a été conduite en poste, jouée trop vite et trop fort. Plus de douceur, plus de lenteur, sont nécessaires à cette admirable mélopée de la grande prêtresse, comme aux chants orientaux dont elle est inspirée. Je la voudrais lointaine, se traînant sous les colonnades énormes; je voudrais aussi des réponses de chœur murmurées avec mystère. A la fin de ce tableau du temple, quand les hymnes de guerre se mêlent aux cantiques, trop de hâte amène la confusion. Cette précipitation

gâterait la plus belle musique : elle fait ressortir la charpente des morceaux, elle en accuse durement l'ossature. Prise aussi vite, la fameuse fanfare des trompettes devient vulgaire; le délicieux petit chœur des bords du Nil est escamoté, le premier allegro du duo entre Aïda et son père n'est plus qu'un grondement confus, et le duo final, pressé outre mesure par la reprise de la prière, perd de son admirable sérénité.

Ce sont là, dit-on, les mouvements voulus par Verdi. Peut-être comme ceux de *Faust* sont voulus par Gounod! Des deux maîtres, l'un est bien éloigné de l'Opéra, l'autre y est bien rare, et malgré la bonne volonté, la bonne foi du chef d'orchestre, ses propres souvenirs peuvent le tromper; il faut si peu de temps pour que les traditions s'altèrent, pour que l'attention se relâche. Est-ce encore d'après les indications de Verdi que les chœurs chantent sans accent, que les basses, par exemple, abordent ainsi (je n'ose dire : attaquent) le motif fugué des prêtres au second acte? Nous ne le pensons pas.

Elle ne veut pas d'une exécution molle, cette vigoureuse *Aïda*. Semée de détails délicats et minutieux, elle ne veut pas non plus d'une exécu-

tion sommaire. Il y a longtemps que nous ne l'avions entendue, l'éclatante partition; elle n'a point pâli. Sans être à la hauteur d'*Otello, Aïda* est cependant très haut. *Otello* est encore plus simple, plus débarrassé de toute parcelle impure, mais les taches d'*Aïda* sont bien légères : grains de poussière dans un rayon de soleil. *Aïda*, comme *Otello*, comme le *Requiem*, une œuvre de mort pourtant, déborde de vie et de lumière; dès le début, on est en pleine clarté.

Le prélude, qu'on ne vient pas entendre à l'Opéra, est adorable. Le Verdi d'autrefois, fougueux, un peu brutal même, n'avait pas de ces finesses; il ne confiait pas à des violons ainsi divisés un travail symphonique aussi ténu, l'expression aussi délicate d'un amour malheureux. Cette musique prend toutes les libertés; elle n'est l'esclave d'aucun système. Aux anathèmes contre la romance, elle répond par une romance délicieuse : *O céleste Aïda !* Sur les ennemis de la mélodie elle verse la mélodie à flots, pareille au sage devant qui l'on niait le mouvement, et qui marchait.

Nous reprochions au trio final de *Proserpine* l'uniformité des trois parties chantantes; le pre-

mier trio d'*Aïda* ne mérite pas le même reproche. Amneris et Radamès commencent en duo, duo d'inquiétude et de jalousie, agité, haletant. Aïda s'avance, et le duo devient trio : le même dessin reprend à l'orchestre, et le même dialogue entre les deux partenaires de tout à l'heure. Mais la partie d'Aïda est toute différente. De longues notes, admirablement tenues par la Krauss, disent l'amour de la pauvre fille, et sa calme douleur contraste avec le trouble des deux autres personnages. Quelle variété dans cette inspiration! Quelle différence entre la romance de Radamès et le monologue d'Aïda : *Vers nous reviens vainqueur!* Il ne fallait plus ici exprimer un sentiment unique et uni, une tendre espérance, mais le combat d'une âme partagée entre l'amour et le patriotisme. Verdi l'a fait, non pas avec un air, mais avec des phrases diverses, parfaitement appropriées aux nuances successives de la pensée.

Il suffit aujourd'hui de saluer au passage les beautés retrouvées d'*Aïda* : le duo des deux femmes et le prodigieux finale du second acte. Je ne sais si jamais triomphera l'école qui défend à plusieurs personnes de chanter ensemble; mais elle aura fort à faire pour démolir un édifice musi-

cal comme celui-là. Il y a dans cette scène colossale de la musique pour tout un opéra; les idées ne s'y comptent pas; elles éclosent, elles éclatent partout avant de se réunir dans un ensemble formidable. On dirait un immense tableau brossé par un Véronèse musicien. Ce n'est pas très distingué, objectent les difficiles; mais on ne dirait peut-être pas non plus des *Noces de Cana :* c'est très distingué.

Après cette éblouissante journée, ce ruissellement de soleil, comme on goûte les bienfaits de la nuit, et de quelle nuit! Quelle impression de clair de lune en sol majeur! écriraient les savants de la musique. Voilà de quoi les confondre. Toute leur science nous expliquera-t-elle comment ces trépidations suraiguës des violons, cette quinte obstinée, cet unisson de voix lointaines, comment tous ces minces moyens produisent un tel effet, donnent la sensation presque visuelle d'un paysage nocturne et d'un paysage d'Orient? Il vaut mieux avouer humblement son ignorance devant les mystérieuses émanations du beau, et, quand on respire une fleur, au lieu de chercher quels éléments la composent, dire avec Perdican : Je trouve qu'elle sent bon, et voilà tout.

Il sent bon, tout ce troisième acte. Un silence embaumé flotte sur la rêverie d'Aïda frissonnante, sur le tremolo des flûtes limpides; des appels de hautbois montent lentement à travers la nuit et redoublent l'impression de la solitude et de la paix. Il n'y a plus rien à dire des deux duos qui se suivent, de la puissante progression de l'acte tout entier. L'homme qui a trouvé la plainte d'Aïda prosternée, avec la fameuse montée des violons et des violoncelles, la fulgurante entrée de Radamès, et le cri déchirant : *O honte ineffaçable!* cet homme est parmi les plus grands.

Le dernier acte est au moins l'égal du troisième. La scène du jugement est l'une des plus intéressantes. Elle était difficile à traiter, et le Verdi du *Trovatore* l'eût comprise autrement que le Verdi d'*Aïda*. Amneris autrefois eût terminé sa plainte et ses supplications par un air analogue à celui de Léonore : *Tu vedrai che amore in terra*, qui jure un peu avec l'admirable *Miserere*. Rien de semblable ici : plus une disparate, plus un instant de désaccord entre la situation dramatique et l'inspiration musicale. Musicale, on peut le dire, car les fureurs d'Amneris se gardent également de la cabalette à roulades et de la déclamation récitée.

Qu'elle pleure Radamès ou qu'elle insulte les prêtres, elle ne cesse de chanter. La suite rapide des épisodes n'altère pas le plan de cette scène, variée sans être décousue.

Quant au dernier tableau, c'est l'un des plus admirables qui aient jamais terminé un opéra. L'œuvre finit dans la sérénité, dans la paix, et ces fins-là sont les plus belles. Là-haut, le temple est plein de lumière, les cérémonies se poursuivent, immuables, dans le sanctuaire des dieux indifférents; en bas, deux êtres humains meurent aux bras l'un de l'autre. Leur chant d'amour et de mort est parmi les plus beaux de la musique. Qui sait? Peut-être un jour verra s'écrouler la fugue, le contrepoint, la science des combinaisons et de l'harmonie; le monde musical sera détruit; mais, au-dessus de ses ruines, il semble que certaines mélodies planeront toujours : le *Voi che sapete* de Mozart, le sextuor final du *Freischütz*, et quelques autres encore. La dernière mélodie d'*Aïda* sera de celles-là.





V

Éden-Théatre (direction Lamoureux). — *Lohengrin*, opéra romantique en trois actes et quatre tableaux, paroles et musique de Richard Wagner; traduction française de M. Ch. Nuitter [1].

15 mai 1887.

Adieu mon cygne! Adieu mon cygne aimé! — Le bel oiseau blanc n'a fait que passer pour ne plus revenir, et de longtemps encore le public parisien ne pourra entendre *Lohengrin*. Horace avait raison de haïr la foule et de l'écarter. Il eût fallu l'écarter de l'Éden, et de telle sorte qu'elle perdît l'envie d'y retourner. On ne l'a pas osé. On n'a pu assurer contre l'imbécillité de quelques-uns le plaisir légitime et inoffensif du plus grand nombre; on n'a pu sauvegarder ensemble les

1. Chez Durand et Schœnewerk.

6.

intérêts de l'art et ceux du pays. Les artistes et les patriotes ont également le droit d'en avoir beaucoup de regrets, avec quelque honte. Et maintenant, parlons musique.

L'opposition que Wagner rencontra d'abord et l'admiration qu'il excita plus tard ; l'humilité ou l'humiliation de ses débuts, et la gloire de sa maturité et de sa vieillesse, cette gloire qui fut longtemps nationale, provinciale même, à laquelle pourvut, plus peut-être que le sentiment public, la sympathie exaltée et la réclame d'un roi ; le bruit fait par le maître et autour de lui ; la création d'un théâtre pour représenter ses œuvres, d'une littérature pour les expliquer, d'un nom pour désigner sa doctrine et ses doctrinaires ; le fanatisme de ses partisans et le fanatisme à rebours de ses adversaires : tout cela, autant que son génie, a fait de Wagner un homme à part, plus idolâtré et plus haï que pas un, dont il a été longtemps impossible, même aux plus sages, de parler avec mesure.

Il faut, pour le juger sainement, oublier d'abord tout cela, ne tenir compte ni de nos injustices, ni de ses injures, ni de l'excentricité de son caractère, ni de son étonnante fortune. Il eût fallu surtout, est-il besoin de le répéter ? écarter tout scru-

pule patriotique : le patriotisme véritable se garde pour d'autres épreuves. Mais, même au point de vue esthétique, il n'est pas bon d'isoler ainsi, de singulariser Wagner, de voir en lui, soit au-dessus, soit au-dessous de ses devanciers, une exception prodigieuse. Je suis un homme comme les autres, disait Méphistophélès à l'écolier. Wagner aussi, du moins le Wagner de *Lohengrin*, le seul qui nous occupe aujourd'hui, celui-là est un homme comme les autres ; comme les autres grands hommes, s'entend.

C'est pendant l'été de 1845 que l'auteur de *Rienzi*, du *Vaisseau-Fantôme* et de *Tannhaüser* esquissa le poème de *Lohengrin*. On sait l'histoire d'Elsa, princesse de Brabant, faussement accusée d'avoir tué son frère, défendue et sauvée par un chevalier inconnu, qu'elle épouse en jurant de ne jamais lui demander son nom. Mais les perfides conseils d'Ortrude, femme du traître Telramund, jettent dans l'âme d'Elsa le doute et l'inquiétude; pendant la veillée nuptiale, elle interroge son époux. Aussitôt le charme tombe, et le chevalier doit regagner sa mystérieuse patrie. Devant tous il se nomme : il est fils de Parsifal, et Lohengrin est son nom; il est un de ces soldats pieux qui, dans un burg inaccessible, gardent quelques gouttes du

sang de Jésus et ne peuvent combattre, aimer sur terre, une fois leur secret dévoilé. Lohengrin s'éloigne donc; mais, avant de partir, il rend à Elsa son frère, que l'enchanteresse Ortrude avait métamorphosé en cygne.

Après avoir longtemps dédaigné cette légende, Wagner finit, dit-il lui-même, par y voir un mythe dont le sujet était dans le cœur même de la femme. Voilà bien, en effet, le berceau de cette fable mystérieuse. Elsa est fille de Psyché, fille elle-même d'Ève, qui la première voulut savoir, et fut punie. La curiosité la fit coupable et malheureuse, condamnée à enfanter des malheureux. Et depuis, le désir de la science, éternel au cœur de l'humanité, et amenant éternellement la souffrance, reste la vieille et dure loi que toutes les religions, celle des faux dieux comme celle du Dieu véritable, ont reconnue et subie, et dont l'histoire d'Ève, celle de Psyché, celle d'Elsa, paraissent les mélancoliques symboles.

Dans un livre récent [1], une femme qui sait chanter et qui sait écrire, a analysé le système

1. *L'Opéra et le Drame musical, d'après l'œuvre de Richard Wagner*, par Mme H. Fuchs. Paris, 1887, Fischbacher.

wagnérien. Elle en indique avec précision les principes essentiels. Nous allons voir que la beauté de *Lohengrin* vient, sinon de la désobéissance à ces principes trop rigoureusement posés, au moins d'une certaine liberté prise avec eux. Wagner, satisfait sans doute d'être prophète ou dieu, en son pays, voulait d'abord créer un art germain par opposition à l'art latin. Il a prétendu le faire et s'est vanté de l'avoir fait. Cependant la fable de *Lohengrin*, celle de *Tristan*, celle de *Parsifal*, sont d'origine française. Une autre prétention de Wagner, celle-ci plus digne d'intérêt, était de demander ses sujets toujours à la légende, jamais à l'histoire. A ses yeux, la *tétralogie* devait être la justification de cette loi; aux nôtres, elle en est la condamnation. Wotan, Freia, Fricka, Mime, Loge, Alberich, les géants et les nains, les nornes, Erda et Siegfried lui-même, le héros, sont des personnages par trop imaginaires, auxquels nous ne pouvons nous intéresser. De même, la donnée de *Parsifal* est si vague, si étrange, qu'un drame ainsi conçu tourne au mystère, à l'oratorio, parfois sublime, souvent inintelligible. Dans *Lohengrin*, au contraire, le merveilleux et le réel, l'élément surnaturel et l'élément humain, sont heureusement

fondus : c'est un compromis entre le rêve et la vie, un coin du pays bleu, mais aperçu de la terre.

Très allemand, très peu français, le goût de Wagner pour la légende au théâtre peut se défendre par de hautes raisons d'esthétique. M. Ganderax écrivait récemment à propos d'un autre réformateur : « Il a constaté que le drame, après un demi-siècle à peine, était caduc : le public, les auteurs même reconnaissent la vanité de ce genre, où la peinture des passions et des caractères est sacrifiée à l'action... Eh bien! par delà le drame, il fallait remonter jusqu'à la tragédie... pour imiter son mépris de l'intrigue et son perpétuel souci du cœur humain. Peu d'événements, et qui ne seraient point compliqués; mais l'homme tout simplement, voilà derechef ce qu'on mettrait sur la scène. » Wagner aussi a cru constater, il a prononcé la déchéance d'une forme d'art : l'opéra, tel que les Auber, les Halévy, les Rossini, les Meyerbeer l'avaient fait. Lui-même, tenté un instant par l'idée d'un drame historique, *Frédéric Barberousse*, revint bientôt à la légende. Disciple, disait-il, des tragiques grecs, c'est dans la légende qu'il pensait trouver « l'homme tout simplement », ces sujets

dégagés de toute intrigue un peu complexe et de toutes les péripéties qui ne font qu'entraver l'étude psychologique. Il savait le mot de Vauvenargues : « Tôt ou tard on ne jouit que des âmes; » — c'est aux âmes seules qu'il en voulait et que voulait se prendre sa musique. De plus en plus il a quitté le souci du monde extérieur, de l'histoire, de la nature, pour s'enfermer dans l'étude d'une crise passionnelle, unique matière de son œuvre. A ce point de vue, la conception de *Tristan et Yseult* serait la plus parfaite de Wagner. Elle l'était pour lui, elle l'est pour ses vrais disciples; il s'en faut qu'elle le soit pour nous. *Tristan*, terrible résultat du système wagnérien poussé aux dernières limites! *Tristan!* analyse musicale en trois actes (et quels actes!) d'une rage d'amour, est par trop psychologique. Cet idéal : ne chanter que l'âme, Wagner, à force de le poursuivre, l'a pour ainsi dire forcé. La musique ne saurait, sans se perdre, pénétrer aussi avant dans les mystérieuses régions du sentiment. On ne disserte pas en musique, même sur l'amour; le théâtre a besoin de mouvement et de vie. A cet égard, *Lohengrin* est une œuvre encore raisonnable : on n'y philosophe point. Je reconnais bien avec Wagner que « l'in-

térêt de *Lohengrin* repose sur une péripétie qui s'accomplit au fond du cœur d'Elsa ». L'expression, voilà la grande affaire de cet opéra et sa grande beauté; mais l'action n'en est pas tout à fait absente, et c'est un mérite aussi.

Au point de vue musical comme au point de vue littéraire, les principes wagnériens ne sont pas encore dans *Lohengrin* appliqués avec rigueur. Comme la conception, l'exécution en est libérale. Sans parler de la poésie du sujet, la forme et la coupe de l'ouvrage demeurent presque classiques. La musique ici n'est pas immolée sans miséricorde à la déclamation; malgré l'importance nouvelle et l'intérêt constant de l'orchestre, la voix humaine est encore respectée et quelquefois chérie; enfin plusieurs personnages chantent ensemble des duos, des trios et des chœurs. Pour toutes ces raisons, l'école avancée méprise déjà *Lohengrin*, et nous l'admirons encore. Nous l'admirons, cette œuvre de juste milieu, œuvre de génie et de sagesse, comme nous admirons *Orphée*, *Don Juan*, *Guillaume Tell*, les *Huguenots* ou *Faust*. Mais nous ne l'aimerons peut-être jamais autant, parce qu'elle répond moins à notre nature, parce que dans son ensemble elle est plus spéciale et moins humaine,

parce qu'au milieu d'immortelles beautés elle trahit çà et là des défauts antipathiques à notre race. Il faut l'étudier simplement, de bonne foi, sans voir en elle avec ses adorateurs le commencement, avec ses ennemis la fin de la musique. Musique de l'avenir! Voilà un mot dont peut sourire l'expérience humaine. L'avenir n'est à personne, a dit le poète, et la preuve, c'est que le passé est à tout le monde. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder derrière soi. Bach après Palestrina, Haydn après Bach, Mozart après Haydn, Beethoven, Glück, Weber, Rossini, Meyerbeer auraient pu s'arroger l'avenir; aucun ne l'aurait possédé seul. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier. Même un chef-d'œuvre nouveau ne saurait faire tort aux vieux chefs-d'œuvre.

Le prélude de *Lohengrin* est une des inspirations les plus pures et les plus caractéristiques de Wagner. Jamais une ouverture n'avait été conçue ainsi. Les ouvertures d'opéra se rapportaient toutes à deux types : le type Rossini et le type Weber. Rossini, peu soucieux de l'unité dramatique, compose une ouverture indépendante, étrangère au corps de l'opéra; les idées y fourmillent, mais sans esprit de retour. Weber, au contraire, fait de l'ou-

verture une vraie préface, un résumé des mélodies futures. Les ouvertures du *Barbier*, de *Guillaume*, du *Freischütz* et d'*Obéron* témoignent de ces deux manières opposées. Wagner en crée une troisième avec le prélude de *Lohengrin*, avec le prélude de *Tristan*, qui n'est que celui de *Lohengrin* exagéré, ou plutôt exaspéré. Parmi les quelques *leitmotive* de sa partition, il en choisit un seul, le plus saillant, celui qui représente le principal personnage ou l'idée maîtresse, et il en tire une symphonie. Tout *Lohengrin* tient dans le prélude comme une gerbe de roses dans un flacon de parfum. Berlioz a très bien dit de ce morceau : « C'est en réalité un immense *crescendo* lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti et finit dans un murmure harmonieux presque imperceptible. Je ne sais, ajoute-t-il, quels rapports existent entre cette forme d'ouverture et l'idée dramatique de l'opéra ; mais, sans me préoccuper de cette question, et en considérant le morceau comme une pièce symphonique seulement, je le trouve admirable de tout point. » — S'il avait connu l'ouvrage entier, Berlioz eût saisi les rapports qui lui échappaient. En retrouvant au der-

nier acte, dans le grand récit de Lohengrin, la phrase du prélude développée une seconde fois, il eût compris que cette phrase symbolise l'essence même du héros, son être presque divin; que là est l'idée mère de tout le drame et la mélodie génératrice de toute la partition. Dans ce prélude, il n'aurait peut-être pas vu, avec Wagner, une troupe d'anges apportant aux chevaliers du Graal la coupe sacrée, et regagnant ensuite les célestes hauteurs; avec Liszt, un temple merveilleux reflété par une onde azurée; il aurait vu seulement dans ce *crescendo* et ce *diminuendo* la figure musicale du sujet : l'approche d'abord, puis la plénitude, et aussitôt l'évanouissement du bonheur. En dehors de toute idée symbolique, le prélude de *Lohengrin* est de la plus grande beauté. Une exquise mélodie chante doucement au sein de l'orchestre. Elle flotte dans une atmosphère sonore; l'éther l'enveloppe et palpite autour d'elle de frissons lumineux. Faible d'abord et lointaine, exposée par les violons à l'aigu, elle descend et se fortifie; elle se passionne avec les violoncelles, elle éclate avec les cuivres. Au-dessus d'elle, les violons étendent toujours leur voile vaporeux. Puis, à travers des ondulations immenses, elle remonte lentement

vers les hauteurs et, comme un souffle qui passe, elle disparaît.

Au premier acte de *Lohengrin*, le roi et ses barons sont assemblés sur le rivage de l'Escaut, sous le chêne où se rend la justice féodale, pour juger la cause d'Elsa. Toute cette scène est longue : récitatifs pesants, beaucoup d'intentions et de recherche, peu d'intérêt. Mais le héraut appelle la vierge accusée; elle vient, apportant avec elle le charme et l'émotion. La voici, une plainte de l'orchestre l'accompagne, et le peuple tout bas s'attendrit sur sa grâce et sa beauté. Impossible de mettre en quelques accords, en quelques notes plus d'accablement et de misère. Des instruments désolés, hautbois, cor anglais, traduisent la détresse d'Elsa. Le silence même de la jeune fille est expressif, et sa tardive réponse : *Mon pauvre frère!* s'exhale en un soupir de regret, non de remords. Elle se tait longtemps encore, mais sur une longue note mélancolique sa voix se pose enfin. A la brutale accusation de Frédéric, devant tous ces hommes farouches, elle répond par le frêle récit d'un rêve. C'est pour elle-même, pour elle seule qu'elle chante. Elle a prié, pleuré, murmure-t-elle avec une douceur infinie; sou-

dain elle a entendu des concerts divins. Ses yeux croient revoir l'apparition céleste, le chevalier à l'armure d'argent qui viendra la défendre. Tout cela est très beau, d'une beauté simple et touchante. Quand Elsa dépeint son héros, un thème guerrier sonne à l'orchestre, mais tout bas encore, comme dans un songe; quand elle avoue son espérance, la phrase s'épanouit avec tendresse, la jeune fille semble retenir les notes une à une, et ne les quitter qu'à regret. Par une orchestration aussi délicate, par des harmonies aussi douces, par des chants aussi légers, l'extase d'Elsa ne saurait être troublée. « Je me soumets, dit-elle, au jugement de Dieu. » — « Mon chevalier, s'il est vainqueur, ceindra la couronne au pays de mon père, » et elle ajoute avec abandon : « S'il veut se nommer mon époux, je lui donne tout ce que je suis. » Ces derniers mots surtout sont notés avec une pudeur exquise.

Deux appels du héraut au champion d'Elsa sont restés sans réponse. Alors l'orchestre s'émeut, un chant de clarinette le traverse, éperdu. Elsa, pour la première fois, s'effraye du péril imminent, et, tombant sur les genoux, elle crie vers le sauveur que lui a promis son rêve. L'élan est superbe,

soutenu par une grave prière des femmes. Tout à coup la voix d'Elsa reste comme suspendue. Du trémolo des violons le thème martial de Lohengrin se détache, à peine perceptible encore : là-bas, sur le fleuve, un point brillant apparaît; il approche et la foule l'aperçoit : Voyez! — Un cygne! — Il traîne une nacelle! — Dans la nacelle, un chevalier! — Il vient! Il vient! — Les cris se croisent et se répondent; de seconde en seconde, le frémissement de l'orchestre est plus intense, et la fanfare sonne plus triomphale. Le peuple court au rivage, que Lohengrin touche déjà. Une immense acclamation éclate : Miracle! Le ciel a fait un miracle! — et le crescendo, un de ces crescendo si terribles qu'on se lèverait presque pour les voir, se termine par une foudroyante descente de syncopes, abîmée dans un brusque silence.

Sans emphase de ténor, sans cri et sans mélodrame, un pied encore dans la nacelle, Lohengrin adresse au cygne qui l'a conduit un mélancolique adieu; phrase célèbre, inspiration de génie, et d'un génie nouveau, qui parle ici comme on n'avait pas parlé avant lui. Un regret étrange, je ne sais quelle tristesse attirante, la véritable *Sehn-*

sucht allemande emplit ces quelques mesures. Dirons-nous que cette impression tient au petit espace vocal dans lequel se meut la mélodie, aux cadences successives sur la dominante, à l'absence de tonique? Nous dirions tout cela que nous n'aurions rien dit. Un chœur respectueux, presque religieux, répond à Lohengrin. Là encore l'idée musicale est belle et se développe librement. Puis vient, toujours sur le thème du prélude, un admirable dialogue entre Lohengrin et Elsa : très peu de notes, mais toutes expressives; pas d'éclats, pas d'écarts de voix, mais une force, une autorité souveraine chez Lohengrin; chez Elsa la soumission et la reconnaissance. A deux reprises, grave d'abord, puis à demi menaçant, Lohengrin exige d'Elsa la promesse de croire sans comprendre, et d'aimer sans connaître. Ce pacte d'amour et de foi est d'un grand maître; tout cela est plein de sentiment et de passion, voilà bien la musique des âmes. Les préparatifs du combat, malgré de beaux dessins d'orchestre, traînent un peu; le héraut abuse des proclamations. Trop longue aussi, malgré un puissant ensemble, la prière du roi rappelle celle de Sarastro dans *la Flûte enchantée*. Le duel est intéressant; le finale, quoique

un peu vulgaire, et au-dessous de certain chant de *Tannhaüser*, auquel il ressemble, est un éclatant finale d'opéra. Il termine bien cet acte, qui commence dans la tristesse et s'achève dans la joie, cet acte, magnifique en somme, où l'on voit que Wagner, lorsqu'il daignait faire de la musique comme tout le monde, en faisait comme personne.

Le second acte, exécuté intégralement, sans aucune des coupures réclamées et pratiquées partout, même en Allemagne, ce second acte dure une heure et demie. On passe en l'écoutant plus d'un mauvais quart d'heure, entre autres le premier. Ortrude et Telramund, le ménage de traîtres, sont assis la nuit sur les degrés de l'église, devant le château, et ils causent. Or les personnages de Wagner ont une terrible manière de causer. Il y a forcément dans un opéra, surtout dans l'opéra wagnérien, peu mouvementé, certains relâches d'action, certains vides dramatiques. Wagner les remplit avec les dialogues dont il a le secret, entretiens interminables, récitatifs mesurés et accompagnés. Accompagnés, ils le sont à ce point et si bien, qu'on voudrait imposer silence aux personnages et n'écouter que les instruments.

Jamais l'orchestre n'avait eu pareil rôle avant Wagner. Le maître de Bayreuth en a fait un être vivant, passionné; toutes les voix humaines cèdent à cette grande voix impersonnelle qui ne se tait jamais. Même dans un duo aussi ennuyeux que celui-là, les timbres, les rythmes sont prodigués avec une richesse, combinés avec une variété étonnante; certain motif tortueux d'Ortrude se décompose sans cesse, reparaît par tronçons, plus lent ou plus rapide selon que la haine s'apaise ou se ranime dans l'âme des traîtres. Mais, en dépit de ce travail, de ce talent, l'incohérence, le décousu du dialogue nous fatigue, la dureté des intonations vocales nous blesse; Ortrude chante trop comme la Kundry de *Parsifal*, si cela peut s'appeler chanter. Et puis cette prééminence de l'orchestre nous déroute; le renversement des rôles détruit l'équilibre rationnel, déplace le centre de gravité de l'ensemble. Aussi l'on respire, on retrouve toutes choses en ordre quand vient à la fin du duo le beau serment à l'unisson, accompagné par un trémolo vieux style, qui soutient les voix au lieu de les écraser. Si tout est prémédité chez Wagner, si l'on doit avec lui se rendre compte de tout, pourquoi donc a-t-il mis ici dans la bouche

7.

du couple méchant une phrase de la douce Elsa au premier acte? Faut-il voir là un hasard ou une intention?

Souvent, dans *Lohengrin*, les hasards du génie reposent des intentions du talent. On donnerait toutes les combinaisons du monde pour l'air d'Elsa aux étoiles. Eh! oui, c'est presque un air, assez court, mais un air : autrement dit une phrase mélodique avec un commencement, un milieu et une fin, une phrase qui se suit, qui s'épanouit en modulations adorables et revient s'éteindre amoureusement dans la tonalité où elle était éclose. Le duo des femmes marque très fortement l'opposition des deux caractères; il accuse le contraste entre la perfidie d'Ortrude et la simplicité d'Elsa. On voit jusqu'au fond de ces âmes, l'une indulgente et l'autre farouche. Les moindres phrases d'Elsa débordent de mansuétude et de pitié, de cette pitié qui naît du bonheur. Dès que parle la jeune fille, l'orchestre s'adoucit et s'éclaire; il s'assombrit au contraire pour accompagner la superbe apostrophe d'Ortrude appelant à son secours les dieux infernaux. Ce duo, dont l'allure, l'instrumentation même rappellent Weber, se termine par une effusion délicieuse, une des

phrases les plus exquises que Wagner ait trouvées. Comme il accueillait de pareilles inspirations quand elles venaient à lui, et comme nous leur faisons fête! Les voilà, les vraies beautés de Wagner, différentes sans doute des beautés déjà connues et aimées, mais non pas en contradiction avec elles.

Il faudrait raccourcir beaucoup ce second acte. Le réveil du château est un tableau pittoresque, avec les appels de trompettes douces; mais les proclamations du héraut se répètent trop. La marche des fiançailles est un chef-d'œuvre bien connu. Les deux thèmes en sont nobles et dignes de se réunir. L'apparition d'Elsa surtout est splendide. Quand la jeune épousée s'arrête, c'est d'elle, de sa beauté que semblent rayonner la lumière et l'harmonie. La péroraison atteint sans tapage le maximum de l'intensité sonore; des élans de violons syncopés d'octave en octave soulèvent l'orchestre tout entier, comme des lames de fond soulèvent la mer; mais, à partir de ce moment, l'acte se traîne en des longueurs terribles. Ortrude, d'abord, querelle Elsa; puis Telramund l'insulte longuement à son tour. Lohengrin et le roi surviennent, les chœurs succèdent aux chœurs, le drame ne

marche pas, tout cela est lourd, pénible, chargé d'ennui.

En revanche, le dernier acte est au moins l'égal du premier. Si antipathique, si haïssable que soit parfois la musique de Wagner, si haut qu'on puisse le dire à l'occasion, il ne faut pas dire moins haut, à l'occasion aussi, que cet homme est parmi les plus grands. Il existe une hiérarchie dans l'art, et des distances à garder, qu'on oublie trop aujourd'hui. Quand on signale les beautés d'un Wagner, d'un Verdi ou d'un Gounod, il s'agit, non pas de ces beautés courantes qui durent à peine le temps d'être louées, mais de beautés supérieures et plus rares, qui vieilliront lentement, et peut-être ne vieilliront jamais.

Il n'a pas vieilli, l'entr'acte de *Lohengrin*, ce morceau d'une bravoure si fière, d'une couleur si féodale et si chevaleresque, où les trombones hurlent de joie. Plus doux et plus naïf sourit le chœur suivant. Couronnés d'églantine, les jeunes garçons et les vierges amènent les époux en chantant : *Hymen, hyménée!* Délicieux épithalame dont le dessin mélodique et le sentiment rappellent Boïeldieu. Sur le dernier accord, par un effet d'enharmonie exquis, le chœur s'éteint, et dans la

nuit monte un frisson d'amour. L'admirable duo qui suit est le premier parmi les grands duos de Wagner. Il a tout pour lui : un crescendo dramatique qui va de la tendresse contemplative à l'égarement de la passion, l'abondance et la beauté des idées, la variété des mouvements, la mélodie incessante, une clarté parfaite et des proportions harmonieuses. Les épisodes s'enchaînent aisément, aucune phrase n'est étranglée ou délayée; pas de redites, pas même de *leitmotive*, ou à peine; nulle préoccupation de système; partout la fécondité et la liberté du génie. La première phrase de Lohengrin est chargée d'amour; chaque note insiste et appuie. La phrase suivante est délicieuse, alanguie, presque énervée par l'usage, toujours cher à Wagner, du mode chromatique. Admirable encore, et chromatique aussi, le chant de Lohengrin : *Viens respirer ces senteurs enivrantes!* C'est un peu la romance de l'Étoile, de *Tannhaüser*, mais plus passionnée et plus chaude, portée par des souffles plus forts. Peu à peu, la curiosité s'éveille et grandit au cœur d'Elsa; elle s'inquiète : cet époux inconnu, cet amour anonyme l'épouvante. En vain Lohengrin cherche à la rassurer. Avec une dignité un peu sévère, il lui reproche sa défiance; avec des

élans magnifiques, il cherche à la ramener aux bras qu'elle veut fuir. Il y a là des pages sublimes; c'est en héros, presque en dieu, que Lohengrin parle à la jeune imprudente; un éclat surnaturel est dans sa voix quand il s'écrie : *Ma route n'est pas ténébreuse! Je viens du monde des splendeurs!* — Rien ne calme Elsa; elle pleure, elle supplie. Son hallucination est poignante; elle croit voir, et nous le voyons avec elle, le cygne qui revient chercher son époux. Déjà Lohengrin ne répond plus que par des cris d'angoisse, il sent le vertige de la catastrophe prochaine. Hors d'elle-même, Elsa n'écoute plus rien. Vainement retentit à son oreille le motif de la défense; sur un trémolo frénétique, la question fatale éclate enfin; Telramund paraît aussitôt, et Lohengrin n'a que le temps de se jeter sur son épée et d'abattre le traître. Alors, dans un silence de mort, les timbales roulent, lugubres, et l'on a le sentiment d'une grande ruine, d'un irréparable écroulement. Elsa s'est évanouie, et Lohengrin écoute s'éteindre le dernier écho du chant d'amour. Avec une noblesse triste, il remet Elsa aux mains des femmes et s'éloigne, tandis qu'à l'orchestre revient encore, inachevé, inutile désormais, le motif de la défense. Je ne sais rien de plus navrant

que cette fin de duo, rien où paraisse plus douloureusement la fragilité de nos joies et de nos amours.

Il y a des longueurs encore et trop de récits dans le dernier tableau; la transformation du cygne en jeune prince est un peu ridicule et gâte inutilement la poésie d'un dénouement qui d'ailleurs se fait attendre; mais l'adieu de Lohengrin est une merveille. Pour la dernière fois, le héros vient au bord des flots qui l'ont amené. A la foule recueillie, il révèle le mystère de son être et la sainte loi dont il est le serviteur. Si les personnages de Wagner sont parfois anti-humains, ici Lohengrin est surhumain. Son âme est détachée de tout lien terrestre, même de l'amour; il ne s'enivre plus que de visions saintes, de l'extase ravissante qu'il va retrouver et que par avance il éprouve. Sans regarder Elsa qui pleure, il chante les voluptés mystiques et les rites pieux du Montsalvat. Il dit la tendresse des chevaliers pour leur relique sanglante, et sur ces mots : *C'est le Saint-Graal*, l'enthousiasme le saisit; Dieu véritablement est en lui. De plus en plus le délire sacré le transforme et le transfigure; voilà bien l'amour divin, plus fort que tous les amours. Wagner ne retrou-

vera que dans les scènes incomparables de *Parsifal* cette béatitude, cet idéalisme qui restera peut-être la manifestation la plus émouvante et la plus pure essence de son étrange génie.

Le public de la première, de l'unique représentation, a fait à *Lohengrin* un accueil enthousiaste. La foule aurait-elle ratifié le jugement de l'élite? Il eût été curieux de pouvoir l'apprendre. *Lohengrin* a près de quarante ans déjà, et nous sommes peut-être à bonne distance pour l'apprécier. Quel dommage que la passion soit venue troubler la paix, l'impartialité que le temps apporte dans les esprits! Voilà encore, dira-t-on, la question wagnérienne ajournée. Mais devrait-il y avoir une question wagnérienne? Est-il nécessaire, est-il possible même de remettre aux mains d'un seul les destinées de l'art? Ne vaut-il pas mieux prendre partout où il se trouve le beau, notre bien à tous? — Mais, hélas! ce n'est guère le moment de parler de la liberté intellectuelle, quand elle vient d'être aussi tristement méconnue.

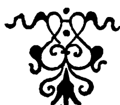
Lohengrin restera sans doute une des grandes œuvres de la musique au milieu de notre siècle, l'œuvre maîtresse d'un génie en équilibre, d'une intelligence en bon ordre, que les théories et les

systèmes n'avaient pas encore troublée. On surprend bien dans *Lohengrin* déjà certaines tendances qu'on peut discuter, réprouver même, en se rappelant où elles ont mené; on y découvre certains germes, selon nous mortels, mais des germes seulement. En dépit de longueurs et de lenteurs considérables, en dépit d'excès divers, qui pourraient bien empêcher longtemps encore chez nous la vraie popularité d'un art comme celui-là, *Lohengrin* est une conception de génie, le rêve d'une imagination grandiose et le travail d'une science prodigieuse. Si, après certains opéras de Wagner, on ne saurait taire ses impatiences et ses révoltes, après *Lohengrin*, quand les ombres du second acte ont disparu dans les clartés du troisième, on ne peut taire son émotion et son enthousiasme. L'esprit humain n'est pas tout d'une pièce : il peut aimer *Lohengrin* et répudier *Rheingold* ou les *Maîtres chanteurs*. Bien des gens ont acclamé 89 et détesté 93.

Nous voulons, avant de terminer, offrir à M. Lamoureux un hommage de sympathie et de reconnaissance. Autant que l'amour de l'art, l'amour de la patrie est intéressé à ce qu'une œuvre allemande soit représentée en France mieux

qu'elle ne l'a jamais été en Allemagne, au moins devant nous. Jamais orchestre, jamais chœurs d'aucun théâtre n'ont approché des chœurs et de l'orchestre entendus l'autre soir. Cet orchestre semblait un merveilleux instrument aux mains d'un grand artiste : il avait la puissance, l'éclat fulgurant; il avait la délicatesse et la grâce. Les chœurs chantaient à pleines voix, et ces voix étaient justes et fraîches : l'arrivée de Lohengrin a été rendue avec une précision et une animation incomparables. Les solistes n'ont pas paru tous dignes de l'ensemble. M. Van Dyck a surtout du zèle, sa voix est moins bonne que sa prononciation; mais il faut faire crédit à son inexpérience. M. Blauwaërt est meilleur, Mme Duvivier et M. Couturier, plus mauvais. M. Auguez est excellent; il a chanté le rôle ingrat du héraut avec beaucoup de style, en artiste consciencieux et distingué. Quant à Mme Fidès-Devriès, elle ne mérite que des éloges. On ne peut rendre avec plus de poésie la grâce douloureuse d'Elsa. Au premier acte, elle a chanté la vision dans l'extase, avec des demi-teintes exquises; elle a trouvé pendant l'adieu de Lohengrin au cygne des nuances de physionome et des attitudes extrêmement heureuses.

Mais la personnalité artistique qui doit se dégager ici, c'est celle de M. Lamoureux; c'est lui qui perd le plus en cette affaire, et qui gagne le plus. Il a montré une fois ce dont il est capable; peut-être arrivera-t-il à le montrer encore, et plus longtemps. Il pourrait tenir avec plus de sérieux et de conviction le langage de je ne sais quel personnage de Topffer, déclarant « que les fureurs d'une populace imbécile ne changeront rien à ses convictions intimes ». Il faudrait à notre époque un peu plus de ces hommes-là.





VI

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : *le Roi malgré lui*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. de Najac et Burani, musique de M. E. Chabrier [1]. — THÉATRE DE L'OPÉRA : reprise du *Prophète*.

15 juin 1887.

L'OPÉRA-COMIQUE est détruit, et l'on a quelque scrupule à parler musique sur des ruines aussi récentes. Au moins ne le faut-il faire qu'après avoir rendu à chacun l'hommage qu'il mérite : regrets aux pauvres morts, au pauvre vieux théâtre lui-même, et félicitations aux artistes de talent qui, le soir du sinistre, ont été des hommes de tête et des hommes de cœur.

Et maintenant parlons du dernier ouvrage qui aura été représenté salle Favart.

Henri de Valois, roi de Pologne, s'ennuie. Il s'ennuie tant, qu'il n'a voulu voir encore aucun

1. Chez Enoch et Costallat.

de ses sujets, que nul ne connaît son visage, et qu'il vit entouré de ses amis de France. Son unique désir serait d'abandonner le trône où l'a placé la volonté de sa mère, et de retourner au Louvre. Il aime mieux le second rang à Paris que le premier à Cracovie. Aussi apprend-il avec une véritable joie que les Polonais ont résolu de le chasser, qu'une conspiration est préparée par le duc de Fritelli, son secrétaire, et par la duchesse, cousine d'un seigneur du pays, le comte Laski. Naturellement, le roi s'empresse de conspirer contre lui-même : sous le nom de son ami de Nangis, il se fait présenter aux conjurés, et leur promet de leur livrer le roi. Malheureusement, le vrai Nangis arrive, lui aussi, au palais Laski : il va brouiller les cartes; mais, sur un mot, sur un signe de Henri, il consent à passer pour le roi. Voilà déjà deux rois malgré eux. Peu à peu, le patriotisme des Polonais s'exalte : ils ne veulent pas seulement l'expulsion du prince étranger, mais sa mort, et le faux Nangis (vrai roi) est désigné par le sort pour tuer le faux roi (vrai Nangis). Heureusement, une jeune esclave de Laski, Minka, éprise de Nangis, le fait évader. Alors le vrai roi s'enfuit aussi; alors il arrive dans une auberge, où tout le monde se

rencontre. Alors Minka s'imagine que celui qu'elle croit le roi a été tué par celui qu'elle croit Nangis; alors Nangis survient, et Minka est heureuse, et elle se marie, et alors Henri est rattrapé par les Polonais, et il est roi malgré lui... C'est un peu embrouillé, n'est-ce pas, cette pièce-là? et les pauvres critiques musicaux en savent mal « développer l'embarras incertain ». Au troisième acte, on ne comprenait plus du tout, on était en nage. Il était toujours question d'une servante qui devait servir de guide! Quel succès elle aurait eu!

Malgré tout, ce livret n'est pas pire que bien d'autres; il ne manque absolument ni de gaieté ni d'esprit. La Pologne est moins banale que l'Espagne ou l'Italie; si le rôle d'Alexina est insipide, celui de Minka est gentil; le premier acte s'annonce bien : il plaît par la mélancolie de ce prince qui regrette le doux pays de France, par la grâce de la petite esclave, par quelques mots heureux de Fritelli.

Ce qui vaut le moins, ce sont les vers. On les a pourtant commandés, ou demandés à un poète, anonyme ici, mais célèbre, assembleur de rimes éclatantes, apôtre lyrique du pessimisme, du cynisme et de la désespérance, enfant des races tou-

raniennes! Ayez donc des ancêtres qui ont habité entre la chaîne du Thibet et l'Océan, entre la mer Caspienne et la mer du Japon, pour écrire ces deux couplets :

Ah! dans mon cœur
Douce liqueur
Que vos paroles!
Je n'ai plus peur,
Noire vapeur,
Au loin tu t'envoles!

Ah! dans mon ciel
Doré du miel
De vos paroles,
Quels tourbillons
De papillons
En rondes folles!

Et dire que là-dessus le musicien a écrit l'une des plus jolies pages de sa partition! Puis croyez à l'influence des paroles sur la musique!

Ce n'est plus un jeune, un tout jeune, le musicien du *Roi malgré lui;* mais les jeunes le tiennent pour un des leurs, parce qu'il a les qualités de leur âge : la verve, la fougue, l'audace. Il est en avant, très en avant; il suit la nouvelle école. Que dis-je, il la suit? Après *Gwendoline,* il passait pour la conduire. De M. Chabrier plus

que de tout autre, les fidèles de certaine petite église disaient avec importance : « Il a quelque chose dans le ventre. » A ce propos, avez-vous observé que notre époque naturaliste fait passer volontiers le ventre pour le siège du talent? C'est le ventre aujourd'hui que Chénier se frapperait sur l'échafaud.

Du talent, M. Chabrier en a, et beaucoup. Il en a montré, avant *le Roi malgré lui*, dans sa rapsodie endiablée *España*, devenue populaire aux concerts Lamoureux; il en a montré surtout dans l'opéra *Gwendoline*, représenté à Bruxelles l'année dernière. Il y a dans *Gwendoline* plus d'une page excellente. C'est de la musique un peu sauvage, un peu rocailleuse, parfois brutale, mais appropriée à un sujet barbare; une œuvre un peu parente du *Vaisseau fantôme*, avec plus de rudesse encore. L'harmonie en est souvent dure et l'écriture pénible; mais les duretés, les fautes même disparaissent dans la rapidité, dans la *furia* des mouvements; les dissonances [passent assez vite pour ne pas nous blesser. L'ensemble de la partition laisse une impression puissante; on en relit volontiers plus d'un] fragment : la farouche ballade du premier acte, le duo du rouet et la chan-

son de la fileuse; au second acte, l'épithalame et le duo suivant. Tout cela est d'un musicien et d'un homme de théâtre avec lequel il faut compter.

Tout à coup, on annonce que M. Chabrier écrit un opéra comique, mais un vrai, de derrière les fagots, ces vieux fagots où l'on ne va plus aujourd'hui chercher à boire; et, en effet, M. Chabrier l'écrit. Il écrit des morceaux : duos, trios, rondos, couplets à ritournelles; ce wagnérien fait de l'Auber, et les autres wagnériens de s'en réjouir dans leur cœur, parce que chez un wagnérien tous les genres sont bons... fût-ce celui que vous savez, et qu'eux surtout savent très bien. M. Chabrier, disait-on, compose un opéra comique avec les procédés modernes; sur des pensers anciens, il fait de la musique nouvelle. — Ce serait très bien, ce serait même l'idéal; mais le musicien du *Roi malgré lui* ne semble pas y avoir tout à fait atteint. Cet idéal très délicat, très léger, deux maîtres ont su le surprendre : M. Gounod, dans *le Médecin malgré lui;* M. Delibes, dans *le Roi l'a dit.* De chacune de ses deux aînées, l'œuvre de M. Chabrier ne tient guère qu'une moitié de titre. Au *Roi malgré lui* manque surtout l'unité de style, d'un style moyen, qui ne s'élève ou ne s'abaisse

jamais trop. M. Chabrier n'a pas la gaieté de bon aloi, la finesse comique, l'esprit argent comptant sans recherche ni trivialité; il n'a pas non plus, ou du moins pas assez, la teinte de poésie qui fait si touchants, malgré leur sourire, nos vieux chefs-d'œuvre : *la Dame blanche* ou *le Pré aux clercs*. Avec M. Chabrier, on ne sait trop où l'on est, où l'on va; on passe d'un grand finale d'opéra à des couplets d'opérette, presque de café-concert; de sonorités ingénieuses et choisies au vacarme vulgaire, à la brutalité de l'instrumentation, et l'auditeur cahoté ressemble au cavalier qui galope avec un étrier trop court, l'autre trop long : il manque d'assiette.

Le premier acte nous a paru le plus agréable; voilà la couleur discrète, le ton qu'il fallait garder. Déjà l'opérette perce de temps en temps, mais par pointes assez fines et qui ne blessent pas. Ici, comme dans *Gwendoline*, l'harmonie est trop souvent tourmentée, elle étonne un peu le lecteur et l'embarrasse; mais, à l'audition, les aspérités s'effacent et la trame semble unie. Le petit chœur des joueurs, la chanson de Nangis, tout cela court vite; l'orchestre est toujours agile. Par l'orchestre surtout valent les couplets comiques de Fritelli;

sans une instrumentation plaisante, la vulgarité du chant ressortirait un peu trop. Charmante est l'entrée de Minka, poursuivie par un Cosaque, comme la Prascovia de *l'Étoile du Nord ;* avec la première phrase de la jeune fille s'enchaîne un excellent petit quintette : voilà de la musique élégante et bien tournée. La romance de l'alouette en dit plus qu'elle n'est grosse ; il y a dans cette ritournelle de hautbois, dans cette courte mélodie un parfum à la fois doux et sauvage ; c'est bien la chanson d'une enfant des steppes. La chanson du roi est bien celle d'un Français, et d'un Français de cette époque ; le prélude des deux altos en rehausse la couleur archaïque, et lui donne une allure un peu traînante qui convient à la rêverie d'un exilé.

Mais quelle péronnelle que la duchesse Alexina, cette cantinière d'opérette, qui vient vocaliser avec aigreur sur l'ambition, la politique et autres sujets peu musicaux et peu comiques ! Minka est plus aimable ; elle chante avec Henri un remarquable duo, plein de fort jolis détails. Citons entre autres la phrase câline que Mlle Isaac dit à plusieurs reprises avec une finesse délicieuse :

Mais s'il est une récompense,
Pour Nangis je la voudrais.

Avant la fin de l'acte, l'ensemble : *Qu'a-t-il fait !* est traité dans le bon style, demi-sérieux et demi-plaisant, de l'opéra comique. J'aime moins un chœur de soldats grotesques, emplumés comme des casoars. Il y a là, dans l'imitation de nos sonneries militaires, un effet cherché qui ne porte pas beaucoup.

Le défaut des deux derniers actes, surtout du second, c'est la vulgarité, et, curieuse rencontre, une vulgarité qui n'exclut pas la recherche : recherche d'harmonie, recherche d'orchestration. Le commencement de l'acte verse dans l'opérette, la suite vise à l'opéra; au début, petite musique; grosse musique à la fin. L'œuvre s'annonçait avec grâce, avec charme; la voilà qui s'encanaille. Chez le palatin Laski, on danse comme chez un podestat de M. Lecoq, ou dans l'Olympe d'Offenbach. Bon Dieu, quelle sauterie! Le « noble comte » a l'air d'un ivrogne; il engloutit les sorbets avec une avidité qui ne fait pas rire; on s'attend à voir ce fantoche relever sa robe d'hermine et risquer un pas douteux. La valse de *Madame Angot* était une pantomime de prêtresses à côté de cette valse, où l'on retrouve, syncopés avec rage, le *Bacio* d'Arditi, l'ouverture de la *Gazza Ladra*

8.

et des motifs de Strauss. Décidément, que M. Chabrier se défie d'une certaine brutalité qui est au fond de son talent et trop souvent remonte. Je sais bien qu'il aura sans doute ici travaillé pour le public et non pour la petite église; il se sera dit, le musicien de Henri III, avec Henri IV, que Paris valait bien une messe; il a mis de l'eau dans son vin, mais cette eau n'est pas pure. L'opéra comique veut de la franchise et de la clarté, mais une clarté moins crue. Oui, tout cela est cru, tout cela est gros même, et surtout certains couplets de Henri, avec ritournelles de basson. Rien n'est périlleux comme l'emploi de cet instrument dans la musique bouffe : il peut être spirituel; mais quand il est bête, il l'est lourdement. Il faut, d'ailleurs, se défier des gaietés instrumentales et n'en user qu'avec prudence. Offenbach connaissait très bien les ressources comiques de l'orchestre; je me souviens, dans *la Belle Hélène*, d'une clarinette désopilante. M. Gounod, au troisième acte du *Médecin*, a trouvé aussi certains effets de flûte et de basson très plaisamment imitatifs. L'orchestre de M. Chabrier est moins spirituel. Et puis, nous autres Français, pour mettre en musique un imbroglio, une pièce très intriguée, nous manquons décidément de la

verve puissante, du diable au corps italien. Rossini disait qu'il n'eût jamais écrit le finale de la Vente, de *la Dame blanche;* mais il a écrit le finale du *Barbier*. Mozart, cet Allemand à demi Italien, a écrit le finale des *Noces de Figaro,* et Boïeldieu n'eût jamais écrit ni l'un ni l'autre.

Sauf une chanson de Minka, rapsodie tzigane très vibrante et très sifflante, que termine comme à coups de fouet l'inévitable cadence de la musique bohême, le second acte du *Roi malgré lui* n'est pas bon. Le duo de Henri et de la désagréable duchesse n'est pas à sa place. Nous n'avons que faire de ces fadeurs sentimentales, de ces réminiscences de gondole et de clair de lune; aussi bien, la mélodie principale de ce duo manque d'originalité; on la prendrait pour la barcarolle des *Contes d'Hoffmann*. Quant aux grands ensembles de la Conjuration, du Serment, qui ne remplissent pas moins de cent pages de la partition, ils doivent être pour M. Chabrier le noyau de son œuvre; pour nous aussi, mais le noyau qu'on rejette en mangeant le fruit. Trop de sérieux nous déroute, trop de fracas nous étourdit, au milieu d'un opéra comique que l'on voudrait plus léger. Une conjuration! Nous en avons tant vu, depuis celle des

Huguenots jusqu'à celle de *Madame Angot*. Celle du *Roi malgré lui* tient de l'une et de l'autre, et le mélange n'est pas heureux. Au milieu de ce long tapage, entre les reprises toujours plus bruyantes d'un motif peu relevé, parmi des rythmes trop dansants, comme le finale : *Avant une heure, il faut qu'il meure*, on doit cependant signaler la chanson de Nangis, une brave petite chanson du bon vieux temps.

La meilleure page peut-être de la partition, une assez belle page vraiment, c'est le duo du dernier acte entre Nangis et Minka. La jeune fille croit son ami perdu; elle le pleure en une phrase pleine de sanglots, qui monte bien, qui s'exalte avec passion. Tout à coup, Nangis paraît et Minka tombe dans ses bras, étourdie, suffoquée. L'effusion un peu haletante d'une joie soudaine est rendue ici avec beaucoup d'originalité et de force. L'inégalité rythmique du chant et de l'accompagnement est une véritable trouvaille; toute la période se poursuit, vibrante, chaleureuse, et s'achève par un beau cri d'amour. Le reste du duo ne vaut pas moins; la phrase : *Pour planer dans l'air libre et pur*, plane véritablement. Elle est d'un fier accent, surtout à la dernière reprise,

quand les accords hachés accentuent un accompagnement que l'abus des harpes risquait d'amollir.

La note de ce duo pourrait bien être celle qui convient le mieux au tempérament de M. Chabrier : la note émue, la note sensible (sans jeu de mots), plus que la note comique. Le comique en musique est décidément un genre malaisé. Il demande du goût, du tact, un esprit fin, et M. Chabrier possède d'autres qualités : la force, l'abondance, l'exubérance même, voire la douceur et la grâce, comme le prouve le rôle de Minka. Tous ces dons, et avec eux des harmonies originales, parfois trop recherchées, une instrumentation toujours intéressante, trouveraient mieux leur emploi dans un grand opéra. Que M. Chabrier retourne à *Gwendoline;* s'il n'est pas bon de forcer son talent, il n'est pas bon non plus de le réduire.

L'interprétation du *Roi malgré lui* a été satisfaisante. L'orchestre a fort bien joué. M. Bouvet a chanté de même le rôle de Henri de Valois. M. Delaquerrière est un élégant ténorino. Quant à M. Fugère, il est excellent comme toujours, et, comme toujours aussi, Mlle Isaac est parfaite. Et notez qu'il ne s'agit pas ici de la perfection dite désespérante, d'une perfection insipide et

glacée. Pour dire le duo du troisième acte avec cette émotion, avec ce trouble délicieux, avec cette flamme, il faut plus que la voix, plus que le style d'une virtuose; il faut l'intelligence et le cœur d'une artiste, et Mlle Isaac a tout cela.

On a fort bien dit : Nous ne reprenons pas les chefs-d'œuvre; ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent. Comme *le Prophète* nous a repris! Le hasard avait fait que depuis dix ans peut-être nous ne l'avions ni revu ni relu tout d'une haleine. En dix ans, que de musique entendue, soit en France, soit à l'étranger! Que de courants établis! Que de doctrines se disputent notre époque incertaine! Et nous retournions au *Prophète* avec un peu d'inquiétude. Aujourd'hui, l'on médit tellement de Meyerbeer! Il est tellement à la mode, parmi les nains du jour, de rapetisser ce géant! Nous-même, allions-nous donc le retrouver amoindri? Sentirions-nous faiblir au fond du cœur notre admiration d'autrefois, et n'entendrions-nous plus, comme dit le poète, chanter l'oiseau de nos jeunes années? — Mais non; l'œuvre a reparu, et elle a resplendi. La voilà toujours, dans sa grandeur colossale; la voilà sur sa base inébranlée, avec ses

proportions gigantesques et son architecture de cathédrale; la voilà, cette œuvre de poésie et de vérité, toute vivante, toute vibrante d'humanité, et belle avec cela de certaines beautés plus qu'humaines. La voilà, puissante avec sobriété, complexe sans confusion, faite à la mesure de notre âme, pour l'emplir et non pour l'excéder.

Le Prophète est de 1849; *Lohengrin*, de 1850. Il est intéressant d'entendre les deux opéras tout près l'un de l'autre, comme ils sont nés. De cette dernière épreuve, ainsi que de toutes les précédentes, Meyerbeer, à nos yeux, sort infiniment plus grand que Wagner, plus grand que tout autre musicien de théâtre. Certes, même après Meyerbeer, on pouvait faire encore de belle musique, de plus belle peut-être, puisque l'honneur humain c'est de faire toujours plus beau. Mais, au lendemain du *Prophète,* il n'était pas besoin d'une révolution. L'œuvre qui venait de naître pouvait suffire aux plus hardis. Ce n'est point là le produit d'un art en décadence, qu'un nouvel art devait remplacer. Ceci n'a pas tué cela, et le drame lyrique, comme on dit aujourd'hui, n'a pas détrôné l'opéra, comme on disait alors; du moins l'opéra de Meyerbeer. Vainement je cherche dans *le Prophète*

les abus à corriger; vainement aussi, dans les plus belles œuvres de Wagner, les réformes nécessaires et les questions résolues. Où trouver, chez le Meyerbeer de 1849, des erreurs dramatiques, des manquements à cette prétendue loi de la vérité, que les doctrinaires du jour proclament la première de toutes? Ah! la vérité dans l'art! que de crimes on commet en son nom!

Vous dites : l'art lyrique ne saurait demeurer exclusivement musical. — Meyerbeer l'a dit avant vous. Pas un de ses opéras qui ne soit un drame. La moindre exigence, la moindre convenance dramatique n'est jamais sacrifiée à la beauté spécifique de la musique. Dans *le Prophète* surtout, le drame est souverain. C'est à lui que les cinq actes appartiennent; il ne s'attarde même pas, comme *les Huguenots*, à un prologue délicieux. Nous ne sommes plus en Touraine; on ne déjeune plus chez le comte de Nevers; on ne courtise plus les reines; plus de jeunes demoiselles qui se baignent, plus de joli page pour les épier. Dès la première scène du *Prophète*, tout menace, tout gronde. L'émeute se fait révolution; derrière les personnages s'agite la foule; derrière ce cabaretier de village, sa fiancée et sa mère, l'histoire apparaît.

Chez Meyerbeer, le fond du tableau est toujours immense, l'horizon infini. De grands principes moraux comme dans *Robert*, de grands paysages comme dans *l'Africaine*, de grands faits historiques comme dans *les Huguenots* et *le Prophète*, sont liés aux aventures des héros. *Le Prophète*, ce n'est pas seulement l'amour maternel, c'est encore, et peut-être davantage, le mysticisme guerrier, la victoire d'un fanatique, d'un illuminé; c'est la guerre, telle que la faisait Israël, avec l'ivresse du sang versé par l'ordre de Dieu et pour sa cause, avec l'horreur sacrée des massacres bibliques et des exterminations voulues par Jéhovah.

Tout cela ne ressemble guère au vieux répertoire italien, et point n'était besoin de rappeler le créateur d'un art pareil à la vérité dramatique. Il la respecte ici plus que partout ailleurs, non seulement dans la conception de l'ensemble, mais dans le détail des morceaux. Prenons par exemple, et au hasard, le songe du second acte. Jean raconte aux anabaptistes son rêve. Une phrase sereine se déroule : les flûtes murmurent un grave cantique, et Jean rappelle ses visions. Il se voyait debout dans une église immense, dominant de son front couronné la foule à genoux. La

musique n'a jamais dessiné plus auguste attitude; la phrase s'arrondit comme un cercle d'or autour de cette tête prédestinée. Tout à coup, le psaume s'interrompt : sur le marbre ont flamboyé des menaces. Le sang ruisselle et monte, on l'entend bouillonner dans l'orchestre. Sur des dissonances terribles, la malédiction a éclaté; mais aussitôt une prière est sortie de l'abîme, une voix a soupiré : Clémence! et le jeune homme s'est éveillé. Voilà tout le drame en raccourci. Ce n'est pas là un air, mais une scène chantée, c'est la vie même en musique, et la vie du rêve, plus rapide et plus intense que l'autre. Quelle noblesse d'abord, et, « sous les vastes arceaux », quelle perspective infinie! Quelle conviction, quel respect dans la gamme montante : *C'est l'élu! le Messie!* Voici le cauchemar maintenant, et la fièvre; puis, quand les yeux se sont rouverts, la lassitude, l'anéantissement qui suit le mauvais sommeil. Tous n'avons-nous pas eu ainsi des songes de grandeur et de ruine? — Tous du moins nous avons senti, à certaines heures de départ ou de séparation, se briser en nous des cordes douloureuses. La grande phrase de Jean, cri d'amour filial lancé au milieu du quatuor : *Adieu, ma mère, et ma chaumière!* est

parmi les sublimes éclats de la musique dramatique. Il n'est pas d'orphelin qui pourrait l'entendre sans pleurs.

C'est par cette humanité de son génie, par cette prise irrésistible sur l'âme que Meyerbeer est peut-être le plus admirable. Lorsque Jean, au troisième acte, pénètre dans sa tente, les bras croisés sous son manteau blanc, on attend du héros un cri de triomphe, que sais-je! des harangues, des oracles. — Pas du tout : il baisse la tête; la lassitude, le dégoût de ses victoires l'accable. Mais voici que doucement quelques violoncelles murmurent et lui redisent l'écho de sa chanson villageoise. Il regarde : derrière l'étang glacé, derrière les arbres blancs de givre, loin, bien loin, il revoit les prairies de Hollande, une auberge où le dimanche valsaient des paysans, et une vieille femme abandonnée pendant son sommeil par l'enfant pour qui ses lèvres priaient en songe. Alors, dans un déchirement brusque, apparaît la détresse de cette âme restée naïve, le cœur bat sous cette cuirasse, une larme monte à ces yeux hardis, et de cette poitrine de fer un seul mot s'échappe, le mot qui nous revient à tout âge, et que les plus durs ne désapprennent jamais : ma mère! — Ce rappel d'une

phrase entendue n'est pas, je le sais, le *leitmotiv* au sens wagnérien ; c'est le motif répété, mais au fond le principe est le même et l'effet est autrement saisissant chez Meyerbeer, parce que Meyerbeer sait user de tous les moyens, et ne les use jamais.

Voici maintenant les beautés plus qu'humaines du *Prophète*. Au moment où les soldats furieux vont marcher sur leur chef, ils l'aperçoivent debout. De ses questions hautaines il arrête leurs menaces, et, sur l'aveu de leur faute, il les écrase de son mépris. Sa voix se hausse par degrés; mais son courroux gronde encore sans emportement ni violence, en des récitatifs dont l'ampleur ne sera peut-être jamais dépassée. Peu à peu l'effroi se répand même dans l'orchestre, qui tremble, et la colère du héros plane sans contrainte. De ses poings serrés, maître de lui-même et de tous, il jette les rebelles à ses genoux. Tout serait à étudier; chaque mesure, chaque note est inestimable dans ce finale. Quelle clarté dans le double appel des trompettes qui se répondent! Quel cri sur ces mots : *la victoire sainte!* Il y a là un accord subit qui découvre tout l'horizon. Et après, comme la phrase roule, comme elle s'étend au-dessus de l'armée entière! — Maintenant que la

terre se tait, Jean peut écouter le ciel. Au premier rayon de soleil, à la première envolée des harpes, il voit les anges lui tendre des palmes d'or, il tire hors du fourreau son glaive assuré de la victoire. Semblable, dans son extase, à David qu'il invoque, il trouve même des grâces juvéniles. A ces paroles : *Comme David, ton serviteur*, sa voix s'attendrit; il ne commande plus, il prie, il adore. Le psaume se fortifie, s'exalte, il éclate en hurlements de joie. Le prophète veut que ses compagnons, que la nature même bondissent en l'écoutant : *Que les monts tressaillent de joie!* De note en note monte le cantique royal et religieux, et quand, ramené par une vocalise foudroyante, il retentit pour la dernière fois, quand le jour se lève sur la glace de l'étang, on pense au verset de l'Écriture célébrant le triomphe de Josué : « Il n'y a point eu de jour comme celui-là, où l'Éternel ait écouté la voix d'un homme. »

Dans l'œuvre de Meyerbeer, on peut hésiter entre *le Prophète* et *les Huguenots*, et, dans *le Prophète* lui-même, entre le troisième acte et le quatrième; je ne sais trop lequel est le plus grand. Non, en vérité, le drame musical n'était plus à faire après la scène de la cathédrale, et par per-

sonne il n'a encore été refait ainsi. Tous les réformateurs auront beau décréter que plusieurs personnes ne doivent plus chanter ensemble, des ensembles pareils sont la charpente d'un opéra. Quelle scène que celle où Fidès, au-dessus du *Domine salvum*, lance son imprécation! Quelle force dans ce double courant d'amour et de haine! Quel contraste entre ces bénédictions et cet anathème! Et le chœur des enfants, cette phrase simple, entonnée par des voix un peu rêches, un peu vulgaires, véritable chanson d'école apprise pour une cérémonie, est-il rien de plus pur, de plus beau? Voilà l'épanouissement, l'apothéose du thème entendu au second acte pendant le récit du songe; voilà l'âme musicale du drame. Avec ce rappel de la mélodie, nous retournons en arrière. et toute l'œuvre se rassemble, le héros apparaît, debout et tout entier. Ici, pas de motifs ni de sous-motifs, pas de phrases numérotées, pas de petits casiers mélodiques pour classer les sentiments et les sous-sentiments; pas de complications ni de puérilités; mais la sobriété, la sagesse du génie.

C'est assez, et *le Prophète* sans doute n'a plus besoin de notre éloge. Nous l'avons loué moins pour lui que pour nous-même, pour retrouver

aussi fervente l'admiration d'autrefois. Il faut de temps en temps se remettre en face des chefs-d'œuvre, et se consoler de vieillir, avec eux qui ne vieillissent pas.

L'interprétation actuelle du *Prophète* est passable, excellente, et détestable. Nous n'en parlerons qu'aux deux premiers points de vue. Mlle Richard est une Fidès tendre; à défaut de la puissance du rôle, elle en rend la douceur. Elle chante bien le dernier acte, après avoir pardonné : cette voix magnifique ne saura jamais tenir rigueur. On doit savoir gré à Mlle Richard de sa conscience et de sa docilité; elle travaille, elle comprend, et corrige si vite certains détails défectueux, que, dès la seconde représentation, on n'a plus à les critiquer. — M. Plançon fait beaucoup de progrès. Il gagne en simplicité de style et de jeu; il a bien détaillé ses récits et roulé avec vigueur et précision les vocalises du trio bouffe. M. Dubulle est un Zacharie intelligent.

Quant à M. Jean de Reszké, pour lequel on reprenait l'ouvrage, il mérite qu'on parle de lui plus en détail. Nous avions déjà pour le talent de M. de Reszké une estime singulière; mais cette fois il a dépassé même notre espérance, et le

grand artiste que nous pressentions s'est pleinement révélé. Voilà un ténor comme n'en ont pas connu les gens de notre âge, qui ne sont plus de tout jeunes gens, et comme nos pères, disent-ils, n'en ont pas connu depuis les plus grands. On ne dira plus de M. de Reszké : sa voix a le charme et la grâce; ou plutôt on le dira toujours, mais on dira aussi qu'elle a l'ampleur et la force, non pas une force aveugle, qui se prodigue au hasard en secousses brutales, mais une force constante, qui soutient tout entier un finale comme celui du troisième acte. Quel plaisir d'écouter tout un rôle (et quel rôle!) sans avoir à regretter une intention méconnue, une nuance incomprise ou exagérée! M. de Reszké a chanté et joué la scène si difficile de la cathédrale avec un goût parfait : pas une grimace, de grands effets par le regard seul. Dans l'ensemble du rôle, mille détails seraient à louer : par exemple, le trouble, l'effroi de lui-même avec lequel le paysan couronné laisse tomber les mots impies : *Je suis l'élu, je suis le fils de Dieu!* Bravo encore pour l'adorable phrase : *Que je veux voir ma mère!* dite avec tendresse et sans mièvrerie. Bravo surtout pour toute la scène des soldats, pour cette autorité dans les récits, cette ampleur

dans la déclamation, pour cet enthousiasme croissant de strophe en strophe, et ce mysticime rayonnant, qui, de l'âme de l'artiste, a passé dans celle des auditeurs. Roger disait, avant de créer *le Prophète* : « Quand une cathédrale est achevée, il faut bien qu'un ouvrier hardi aille planter sur le faîte le coq doré de saint Pierre ; il monte et chacun lui prédit malheur, il va se briser les os... Moi de même... Je me casserai ce que le bon Dieu voudra, mais je planterai le coq [1]. » M. de Reszké vient de faire comme Roger : il ne s'est rien cassé, et il a planté le coq.

1. *Carnet d'un ténor*, par G. Roger ; Ollendorf.





VII

Les Concerts : Symphonies de MM. Victorin Joncières, Benjamin Godard, d'Indy et Saint-Saëns. — *Manfred*, de Schumann. — La Société de musique de chambre pour instruments à vent.

15 juillet 1887.



Les concerts sont finis; Paris n'a plus d'affiches; les trois orchestres du dimanche se taisent; d'innombrables virtuoses ne jouent plus dans les salles spécialement affectées à cet usage. Il est temps de regarder en arrière et de signaler parmi les œuvres nouvelles, de rappeler parmi les anciennes celles qui méritent le plus une mention ou un souvenir.

L'année a été très symphonique. On a entendu au Châtelet deux symphonies, deux autres à l'Éden, une au Conservatoire, et qui vaut toutes les autres. Aussi finirons-nous par elle.

La symphonie de M. Victorin Joncières ne date

pas d'hier. Elle a vingt ans, et ne cache pas son âge. On dirait presque d'elle, comme de certains vins, qu'elle s'est dépouillée. Les idées en sont assez minces, et l'instrumentation manque du relief, de la couleur à laquelle nous habitue de plus en plus l'école moderne. Le premier morceau du moins a de la grâce, de l'abondance, et cet ensemble de qualités moyennes qui fait l'honorabilité d'une œuvre. Depuis vingt ans, l'auteur de *Dimitri*, du *Chevalier Jean*, a fait plus, et mieux. Cette symphonie de jeunesse garde surtout un intérêt rétrospectif, et M. Joncières, en la faisant entendre, ou réentendre, a dû subir l'attrait un peu mélancolique du passé.

Plus récente est *la Symphonie légendaire* de M. Benjamin Godard, exécutée elle aussi par M. Colonne. Dans notre siècle sceptique et naturaliste, ne serait-elle pas tout à fait morte, la petite fleur bleue du romantisme, la fleur allemande? On aime encore les histoires de revenants, de sylphes qui dansent au clair de lune, et de cavaliers qui chevauchent la nuit au bord des étangs. Rossini, je crois, disait de Verdi : *C'est oune mousicien qui a oune casque!* M. Godard, lui, a un manteau, le manteau de Chateaubriand au cap Misène,

manteau romantique, qui appelle l'air rêveur et les cheveux longs. Romantique était déjà le concerto pour violon; romantique est encore *la Symphonie légendaire*. Elle l'est même un peu trop : les feux follets y succèdent aux esprits, et les elfes aux feux follets; il n'y est question que de manoirs, de dames qui montent à leur tour, du chevalier Wilfrid et des pâles lavandières. Certains coins de ce décor sont défraîchis, et il faut ne pas les regarder trop longtemps. Nous croirions davantage aux apparitions de M. Godard si elles revenaient moins souvent; leur ténacité nuit à leur prestige.

Un peu monotone, l'œuvre est aussi un peu décousue. Aucun lien ne relie entre eux les différents tableaux; aucune pensée n'en est l'âme, aucun personnage n'en est le héros. Je sais bien que des sujets de ce genre tolèrent et même réclament un certain vague, aiment le crépuscule; mais les épisodes de *la Symphonie légendaire* gagneraient néanmoins à se grouper autour d'une idée ou d'un type. L'an dernier, M. Vincent d'Indy, l'auteur du *Chant de la cloche*, avait, dans son œuvre pourtant fantastique et surnaturelle, introduit plus heureusement l'élément humain avec l'intéressante figure du fondeur Wilhelm.

La partition de M. Godard, qui n'a pas l'unité sérieuse, la densité de celle de M. d'Indy, possède des qualités d'un autre ordre; elle révèle une imagination facile, des rêves plus que des méditations, mais des rêves poétiques, de charmantes visions. Disons tout de suite que la troisième partie n'est pas la meilleure : la symphonie intitulée *Dans la forêt* manque de grandeur; *les Feux follets* prêtent un peu à rire, et *les Elfes*, malgré leur clair refrain, ne font songer, que pour le regretter, à l'admirable *Roi des aunes*. En revanche, les deux premières parties ont beaucoup de mérite. L'introduction : *Au manoir*, est pleine de couleur. Un peu longue seulement, elle est développée avec ordre, avec suite. La progression de l'idée mélodique et celle des sonorités y sont en parfait équilibre; la phrase fondamentale est distinguée, résolue en cadences originales, et l'orchestration serait irréprochable sans quelques éclats de cymbales, inutiles accents, qu'il serait facile de supprimer.

La ballade qui suit est une remarquable page de musique descriptive. Le prélude d'orchestre est solennel; de simples octaves étagées sur l'échelle des instruments à vent donnent une singulière

impression de mystère et de solitude. Dans la nuit, derrière les vitraux de la salle, on entend la chevauchée légère des fées et leur petit rire perlé comme une gamme de flûte. La jeune fille tremble et se presse contre son ami. Sa chanson et les réponses d'orchestre alternent très heureusement au début de la ballade, et le premier couplet semble un double frisson d'inquiétude et d'amour. Le second, plus calme, n'est pas moins gracieux. Les autres sont cherchés et tourmentés en vain; mais le dernier est peut-être le plus charmant de tous. Ce vers surtout : *Donne un dernier baiser*, *mets ta main dans la mienne*, amène une modulation délicieuse.

L'intermède instrumental intitulé *la Mare aux fées* rappelle à la fois le scherzo de la *Symphonie héroïque* et l'allegretto de la *Symphonie cantate;* mais *Dans la cathédrale* est une inspiration simple et grandiose comme un vaisseau d'église. L'effet de ce morceau répond merveilleusement à son titre; on voudrait l'entendre, tout seul, perdu sous les voûtes de Notre-Dame, à la chute du jour; courber la tête sous les menaces du début et la relever quand chantent les promesses divines. Les deux thèmes sont également beaux, exposés avec fran-

chise et sans aucune vulgarité; je ne trouverais à reprendre que les gammes un peu mélodramatiques du milieu.

Enfin, n'achevons pas sans louer l'onction et la sérénité de la *Prière*, pour baryton. Elle fait songer, je ne sais trop pourquoi, à la mélodie de M. Massenet, *les Enfants*, élargie, élevée par une pensée supérieure. Voilà peut-être les accents les plus pénétrants de l'œuvre entière. Ils doivent un peu cette puissance particulière d'émotion à l'admirable diction de M. Faure, mais aussi à la personnalité du sentiment, trop souvent absente de ce sujet fantastique et légendaire.

M. Lamoureux a donné, lui aussi, deux symphonies : l'une de M. Édouard Lalo, qu'à notre grand regret nous n'avons pu entendre; l'autre de M. V. d'Indy, l'auteur plus qu'estimable du *Chant de la cloche*. M. d'Indy est un des jeunes compositeurs les plus aimés par le parti avancé de la musique; il est aussi l'un des plus aimables. Il accepte la discussion, fût-ce la contradiction. S'il vous arrive de prononcer le nom d'un homme de génie autre que Wagner, il ne vous toise pas avec trop de dédain. Il excuse le respect de Weber, de Meyerbeer, peut-être de Gounod et de Verdi; il

peut encore entendre l'ouverture du *Freischütz*. Il admet qu'on puisse ne pas adorer la *Tétralogie* sans qu'on soit le dernier des Philistins. En paroles, il n'est pas tout à fait intransigeant.

L'école à laquelle appartient M. d'Indy veut décidément rompre non seulement avec les formules, mais avec les formes anciennes. Par horreur de ce qu'elle appelle la convention, à force de chercher le nouveau, l'original, elle tombe dans l'excentrique et le bizarre; on dirait qu'elle a honte d'écrire avec les notes de tout le monde et dans un seul ton à la fois. Elle proscrit les phrases qui s'achèvent, les périodes qui se suivent et les morceaux qui se développent. Elle aime les crudités, les cruautés d'harmonie ou de tonalité. Pour elle, le naturel est platitude et la simplicité misère. Cette fuite obstinée de la banalité finit par être pire que la banalité même; rien ne lasse comme de suivre ce continuel effort, et de marcher toujours en dehors de la route.

On n'entend pas sans fatigue la symphonie de M. d'Indy; ce qui ne signifie point qu'on l'entende sans intérêt. Elle est construite sur une seule phrase : un air montagnard recueilli dans les Cévennes. Cette unité absolue d'une symphonie en-

tière est acceptable en principe, mais très hasardeuse en pratique. Beethoven lui-même n'a pas osé tirer d'un thème unique plus d'un morceau, et M. Saint-Saëns, dans la symphonie que nous étudierons tout à l'heure, a donné à l'idée fondamentale la première place de beaucoup, mais non toute la place. M. d'Indy a voulu être plus rigoureux; c'est un tort. Son thème est original; il donne, à peine exposé par le cor anglais, une impression de campagne et de plein air, un peu comme le Ranz des vaches de *Manfred;* mais il n'est pas de force à porter toute une symphonie. Il est trop flottant, son contour et son rythme ne s'accusent pas, ne s'imposent pas assez. Même incertitude dans le développement du motif que dans le motif lui-même. On ne suit pas aisément M. d'Indy; on ne voit pas où l'on marche derrière lui, et l'on tâtonne en lui tenant la main. De là pour l'auditeur une certaine inquiétude, redoublée par les accidents du chemin : cadences rompues, résolutions bizarres, modulations incessantes, qui secouent à le briser le fil ténu du labyrinthe. Le premier morceau semble plutôt une fantaisie qu'une symphonie; il manque de méthode et de logique. Les variations ou les variantes se multi-

plient, mais l'idée ne se développe guère ; on ne la sent pas grossir, se dilater avant de s'épanouir tout entière. Il est bon qu'une symphonie soit construite avec des lignes plus nettes, avec un plan plus arrêté.

Avouons en toute humilité que le second morceau nous a échappé ; mais le dernier nous a beaucoup plu. Le motif, tout à l'heure mélancolique, y prend des allures joyeuses, un entrain populaire et campagnard. On reprendrait çà et là encore un peu d'incohérence, quelques souvenirs de Berlioz ; mais l'effet général est très heureux. La gaieté de ce finale est communicative ; on sourit, on rit presque à l'écouter. La facture en est fort habile, les rythmes y sont décomposés avec une science singulière de l'anatomie musicale. Quant à l'orchestration, elle ne saurait être plus ingénieuse. Le piano seulement a dans cette symphonie une importance exagérée. Il faut toujours se défier de cet instrument : il n'est guère agréable qu'à lui tout seul, et à soi tout seul. Ah ! si M. d'Indy voulait moins chercher, comme il trouverait davantage peut-être ! S'il voulait, lui et bien d'autres, se laisser aller un peu, prendre les choses plus simplement, faire de la prose sans le savoir !

Nous donnons furieusement aujourd'hui dans l'art laborieux, et prétentieux,... et ennuyeux... *L'ennui dans la musique!* le beau sujet d'article à notre époque, et de quel long article! Il y aurait sa place, l'auteur du *Chasseur maudit*, des *Variations symphoniques* pour piano et orchestre, de *Ruth*, des *Béatitudes*, celui que ses zélés disciples appellent le Bach français, *le Maître*, et qui n'est au fond qu'un excellent professeur. Ils sont une douzaine dans Paris, de ces jeunes doctrinaires, qui s'en vont répétant sérieusement que Meyerbeer n'avait pas le sentiment dramatique, que Rossini ne savait pas la musique, que Gounod et Verdi sont des malfaiteurs, que Massenet est un sous-Clapisson; et que M. César Franck a du génie. De tous ces paradoxes, les premiers seuls nous réjouissaient avant le Festival Franck; depuis, c'est le dernier qui nous réjouit le plus. Un Festival Franck! Il faut y avoir assisté pour comprendre à quel point ces deux mots-là jurent ensemble. Oh! la froide solennité dans la froide salle du Cirque d'hiver! On gardait son manteau pour écouter cette musique-là. *Le Maître* dirigeait avec onction et componction ses œuvres glaciales, et le sourire ne se figeait pas sur ses lèvres; il avait l'air du Saint-

Just de la musique. On jouait *le Chasseur maudit*, une rapsodie, et il souriait; *Ruth*, oratorio biblique; *les Béatitudes*, oratorio évangélique, tout cela gris, sans émotion, sans vie, sans rien de ce qui fait la grâce et la beauté : il souriait toujours. Non, vraiment, M. César Franck n'est pas *le Maître*, et la dévotion de ses fidèles est excessive. M. Franck, le plus doux et le plus affable des hommes, le plus sincèrement épris de l'art, et de son art, est aussi un organiste, un improvisateur hors ligne; un musicien sérieux, très sérieux; il sait à fond et il enseigne à merveille tout ce qui s'apprend; mais le principal, en art, c'est ce qui ne s'apprend pas, et voilà tout ce que nous voulions rappeler.

Ce qui ne s'apprend pas pourrait bien être dans la symphonie en *ut* mineur de M. Saint-Saëns, acclamée et redemandée par le public du Conservatoire. Oui, ce public a battu des mains; il a même trépigné, ou à peu près, et « dans ce doux asile », comme disait Rameau, pareille ovation n'avait pas été faite depuis longtemps, je ne dis point à un virtuose, mais à une œuvre, surtout à l'œuvre d'un vivant; là-bas, on ne fête guère que des ombres.

C'est avec une vraie joie, artistique et nationale,

que nous saluons la symphonie de M. Saint-Saëns. Rien de plus beau dans ce genre n'a paru depuis Mendelssohn, et peut-être depuis Beethoven, ni chez nous, ni chez les autres, fût-ce au pays de Schumann, de Raff et de Brahms. Elle ne se nomme ni légendaire ni romantique, cette symphonie-là ; elle n'a besoin ni de titre ni de commentaire ; elle revêt hardiment la forme austère des vieux chefs-d'œuvre. Certes, nous aimons la parole chantée, et l'opéra ou le drame lyrique ; mais la musique instrumentale est une manifestation plus pure encore du génie, et la beauté supérieure de l'art symphonique excuserait presque l'anathème de Grillparzer sur ceux « qui mêlent des mots aux subtiles émanations de l'âme, et renouvellent le sacrilège des anges du Seigneur s'unissant aux filles de la terre ». C'est aux fortes leçons de la musique instrumentale que s'est formé le talent de M. Saint-Saëns. Sa muse est sérieuse, « et même un peu farouche », plus sévère par exemple que celle de M. Massenet. Elle préfère les accords de sa lyre aux sons de sa propre voix. M. Saint-Saëns est avant tout un symphoniste, un musicien d'orchestre encore plus que de théâtre, fils de Bach et de Beethoven plutôt que de Weber et de Meyerbeer. Il a

montré ici toutes les qualités des grands maîtres : l'imagination et la raison, la fantaisie et l'ordre, la profondeur et la clarté. Cette symphonie est plus symphonique que pas une; je n'en connais pas d'autre, fût-ce parmi les plus illustres, qui soit traitée avec plus de rigueur, où l'idée maîtresse domine davantage et rassemble autour d'elle des éléments plus variés et plus dociles à la fois.

Après quelques mesures d'introduction, cette idée, souveraine de l'œuvre, s'expose dans son intégrité. Elle est de qualité rare, et les amateurs de « mélodie » peuvent la goûter sans honte. Mendelssohn en aimerait la mélancolie, l'inquiétude redoublée par la trépidation de notes répétées. Voilà un thème assez fort pour soutenir presque toute une symphonie, assez déterminé pour qu'on le reconnaisse, soit entier, soit par fragments, dans ses développements et ses métamorphoses. Il se transforme bientôt, et quand un second motif intervient, il l'accompagne de ses frissons continus. Au-dessus éclate alors une phrase passionnée qui descend des hauteurs des violons; puis le second motif s'affirme à son tour; l'un et l'autre alternent et se croisent. La phrase principale se morcelle, se coupe de silences; elle prend le rythme d'un

Dies iræ haletant, que traversent des lueurs d'espoir. Les hautbois gémissent et les trombones scandent le trémolo pathétique des instruments à cordes. Tout se mêle et fermente ; des lambeaux de phrase cherchent à se réunir, les timbres s'appellent, les harmonies veulent se rejoindre ; enfin, le travail symphonique se poursuit jusqu'à ce que, de cet orchestre en fusion, l'idée rejaillisse encore plus belle et mieux trempée. La *rentrée*, décisive en toute symphonie, est ici d'une incomparable puissance. Elle donne le frisson des grandes beautés et la double joie particulière à la musique symphonique : joie de l'âme violemment émue, joie de l'esprit saisi par la brusque et triomphante synthèse d'une idée minutieusement analysée et reconstituée soudain.

Le premier morceau n'est que trouble et passion, le suivant n'est que gravité et recueillement. Sur une basse d'orgue qui descend lentement se pose un chant admirable. Nous parlions tout à l'heure de Mendelssohn ; en vérité, ses *adagios* ne sont pas plus beaux. L'adjonction de l'orgue à l'orchestre produit ici un effet extraordinaire, avec ces grands soupirs qui fortifient et veloutent la mélodie. L'*adagio* est traité plus librement que le

premier morceau : l'idée y est seulement exposée, puis ramenée en réponses par les différents groupes d'instruments, tantôt sans voiles, tantôt voilée au contraire sous des variations transparentes, par exemple sous un délicieux dessin de violons. Un instant rappelée par de sombres *pizzicati* de violoncelles, la phrase du premier morceau s'efforce de troubler cette quiétude; mais peu à peu elle aussi s'apaise, se fond en modulations charmantes, et les *pizzicati* mêmes, doucement entraînés, accompagnent la dernière reprise du thème et rehaussent seulement sa tranquille beauté. Enfin, une dégradation chromatique à la Wagner et une cadence aussi heureuse qu'inattendue achèvent dans une paix profonde cet *adagio,* qui peut compter parmi les plus belles pages de la musique contemporaine.

Le *scherzo* qui suit est étincelant; sa couleur, son allure fantastique rappellent un peu la *Danse macabre*. Le thème fondamental y revient encore, épars en gerbes de notes brillantes; des arpèges de piano partent comme des fusées, les flûtes ont des gaietés étonnantes; on dirait que l'orchestre est aux mains d'une armée de lutins.

De puissants accords d'orgue ouvrent le finale, et aussitôt après un choral se fait entendre, sou-

tenu par des batteries exécutées sur les hauts registres du piano. Ce choral n'est autre que le thème infatigable, source non encore tarie de l'œuvre tout entière. Un nouveau changement de rythme en a fait un cantique divin, derrière lequel l'accompagnement de piano met comme un nimbe d'harmonie, un fond de ciel où fourmillent de petits anges. L'effet orchestral est ravissant, et l'on ne trouverait son pareil que dans l'*adagio* du concerto en *mi* bémol de Beethoven. Le finale tout entier, un peu trop long peut-être, n'est fait que de ce thème haché, décomposé, travaillé avec une science, j'allais dire avec un génie étonnant. Quel merveilleux instrument de la pensée que le style symphonique! Que d'aspects différents une seule idée peut recevoir! A combien d'inversions, d'antithèses elle se ploie! Deux fois seulement, une phrase charmante se dégage du contre-point et de la fugue; elle semble le levain de cette pâte vigoureuse. Enfin, quand l'idée est épuisée, quand rien ne reste plus à dire, le musicien conclut avec une sorte de rage, comme s'il voulait briser le moule de la statue achevée. On a dit que la symphonie de M. Saint-Saëns était l'œuvre d'un chimiste musical; soit, mais d'un chimiste qui saurait faire de l'or.

Quant à l'orchestration, elle est au-dessus de tout éloge. Le compositeur joue de l'orchestre comme du piano; il l'a sous les doigts. Personne ne possède au même degré que M. Saint-Saëns l'instinct et la science des sonorités. Toujours les combinaisons de timbres ajoutent à l'intérêt, à la beauté de l'idée; jamais elles n'en masquent la pauvreté, encore moins l'absence. Et la probité n'est pas seulement dans la forme, mais dans le fond de ce talent sérieux et solide. Une pareille œuvre ne dérobe point par surprise une admiration superficielle et passagère dont on craigne d'avoir un jour à revenir; on l'aime tout de suite et tout de bon. C'est bien au Conservatoire qu'il appartenait de jouer la symphonie en *ut* mineur; comme le disait Gounod, elle a sa place au Louvre.

C'était au Conservatoire aussi de nous donner la messe en *ré* de Beethoven. On l'avait annoncée, étudiée même, et puis on a remis ce beau projet à la saison prochaine. A ce propos, il est permis de regretter que nos orchestres ne fassent pas entendre plus souvent des œuvres anciennes ou modernes dans leur intégrité. Partout on n'exécute guère que des fragments, et le public ainsi

ne peut se faire ou se refaire des œuvres et des hommes que des idées incomplètes. Il serait bon que, pendant la semaine sainte, par exemple, on pût renouveler connaissance avec les oratorios ou les messes classiques, sans parler de certaines partitions contemporaines, comme le *Requiem* de Verdi, *le Déluge* de M. Saint-Saëns, *la Marie-Magdeleine* ou l'*Ève* de M. Massenet, qui reçoivent de trop rares honneurs.

Des trois chefs d'orchestre parisiens, M. Colonne a le plus de goût pour les exécutions complètes. C'est à lui que nous devons d'entendre parfois tout *Struensée*, d'avoir entendu tout *Manfred*. L'audition musicale et dramatique de l'œuvre de Schumann a été fort intéressante. M. Émile Moreau a fait du poème byronien une nouvelle et remarquable adaptation; c'est plaisir d'ouïr à la fois de belle musique et de beaux vers. Aussi bien, cette forme du mélodrame, cette association de la déclamation et de la symphonie agit très puissamment sur les nerfs; les maîtres ont souvent obtenu d'elle des effets saisissants ou délicieux. *Egmont*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Struensée*, *l'Arlésienne*, sont, comme *Manfred*, des chefs-d'œuvre en ce genre.

Qui sait? L'avenir du drame lyrique est peut-être dans cette voie. Peut-être l'opéra, de plus en plus symphonique et de moins en moins vocal, finira-t-il par abandonner, après le chant, la parole elle-même, et se réduire à des pantomimes, qu'un orchestre merveilleusement expressif accompagnera. Sans discuter à l'avance une transformation aussi radicale de l'art lyrique, jouissons des œuvres comme *Manfred*, auxquelles l'heureux mélange du chant et de la symphonie donne une beauté singulière.

Au point de vue du sentiment, le *Manfred* de Schumann est avant tout une œuvre originale; il n'en existe ni modèle ni copie. *Manfred* est le produit d'un état intellectuel qui dura peu : le pessimisme romantique; et Schumann est le sombre représentant de cet état, qu'avaient ignoré avant lui tous les musiciens. Haydn et Mozart, ces âmes de lumière et de joie, ne connurent pas de pareils troubles. Beethoven fut plus robuste et plus sain, même dans ses pires douleurs. Weber, le plus romantique des maîtres, le Weber du *Freischütz*, écouta bien des voix mélancoliques ou terribles; mais l'effroi dont sa musique frissonne était tout extérieur à son âme; ce n'est

pas en lui-même qu'il regardait, ce n'est pas de lui-même qu'il avait peur. Mendelssohn enfin, qui fut un passionné, fut aussi un sage; le plus profond de son cœur demeurait calme. En Schumann, au contraire, tout est fièvre, tout est angoisse; les dernières fibres elles-mêmes sont douloureuses. Frère d'un héros chanté par Berlioz, auquel il n'est pas sans ressembler un peu, Schumann est, lui aussi, « d'une sensibilité maladive »; ses facultés n'étaient pas en parfait équilibre, il y a un peu de désordre et d'égarement dans son génie. L'âpre tristesse, le nihilisme lyrique de *Manfred* avaient de quoi le séduire et l'inspirer. Cette poésie voulait une musique vague et grandiose comme elle, et Schumann est bien le musicien de cette musique-là. Il a fait de *Manfred* une œuvre sobre et saisissante, esquissée à grands traits. Un tel sujet ne réclamait pas plus de précision; il est de ceux où l'imagination de l'auditeur, éveillée seulement, doit achever elle-même les visions suggérées par le compositeur. Schumann a le secret de pareilles suggestions. L'audition de *Manfred* laisse une extraordinaire impression de tristesse et de souffrance, tristesse inexpliquée, souffrance étrange sans doute; mais

est-il besoin de raisonner toujours nos douleurs ou nos joies? Que nous importe le secret de ce pâle jeune homme qui, sur les glaciers étincelants, sous le feu du soleil et le vol des aigles, se répand en magnifiques lamentations? Il parle d'amour, de crime, de remords; il appelle les génies de l'air et les fées des eaux; il évoque un fantôme adoré; il écoute le chalumeau du pâtre, et quand il est redescendu dans la vallée, rentré dans son château, accoudé à sa fenêtre, il regarde pâlir le soleil et se regarde lui-même mourir. Voilà tout *Manfred*, et c'est tout ce qu'il faut à la musique.

Dans *Manfred* comme dans ses *Lieder*, Schumann est sobre, il est bref, et quand il possède ces qualités-là, c'est un artiste incomparable. Si houleuse, si belle que soit l'ouverture, peut-être lui préférons-nous encore les entr'actes, et les quelques mesures d'orchestre semées çà et là au cours de la partition. L'apparition du génie de l'air, l'entr'acte en *fa*, l'apparition de la fée des Alpes et le ranz des vaches sont de petits bijoux. Un grand paysage de Suisse tient dans ces deux derniers morceaux. L'un n'est qu'un bruissement de violons qui murmurent comme une cascade

légère; l'autre, une simple phrase de cor anglais redite par l'écho. Il suffit ainsi de quelques notes pour qu'on se sente en pleine montagne, en pleine solitude, en plein silence, pour qu'on respire l'air vierge des cimes glacées; mais il faut des notes comme celles-là.

La partie humaine de *Manfred*, si ce poème singulier a quelque chose d'humain, ne le cède pas aux tableaux de nature. Schumann n'a pas osé faire chanter le héros lui-même, mais tout chante autour de lui. A son appel, les éléments prennent une voix, et la voix qui convient à chacun d'eux. Le génie de l'air, le génie des eaux murmurent doucement; le génie de la terre est plus lourd. Le quatuor des esprits infernaux est une admirable page, toute chargée de haine et de malédictions. Plus belle encore est l'évocation d'Astarté. C'est là une des meilleures inspirations de Schumann, et l'une des plus personnelles. Lui seul a connu cette amertume, lui seul a trouvé de ces mélodies qui brûlent comme des larmes. Lui seul aussi pouvait achever *Manfred* par un de ces tableaux où il excelle. Le héros est mort désespéré; alors, dans le lointain, au fond des vagues horizons témoins de ce drame étrange, s'élève un chant de *Requiem*.

On ne sait au juste quelle âme vient de partir, ni quelles voix prient pour elle; mais ces quelques notes sont si funèbres, si désolées, qu'elles éveillent en nous l'inquiétude de la mort et de l'éternité. Décidément les plus belles œuvres ne sont pas celles qui prétendent tout dire, mais celles qui laissent le plus à penser.

L'exécution de *Manfred* au Châtelet a été bonne. Bonne aussi l'exécution de la *Symphonie légendaire*, où les cuivres se sont particulièrement distingués. La vogue relativement récente des concerts Lamoureux ne semble pas nuire à la popularité plus ancienne des concerts Colonne. A l'Éden et au Châtelet, tout est différent : chef d'orchestre, interprétation, répertoire et public. Certes, l'orchestre de M. Lamoureux est excellent et, tout bien pesé, le premier peut-être. Nul autre n'obéit avec cette discipline et cette rapidité, ne joue avec cette netteté et cette précision. Wagner surtout est rendu à l'Éden mieux que partout ailleurs, partout, même en Allemagne, Bayreuth excepté. Ni le premier acte, ni la *Chevauchée* de la *Valkyrie* ne marchent à Dresde, et surtout à Bruxelles, comme à Paris. Mais Wagner à la longue gâte la main comme l'oreille et comme

la voix. De même que les Yseult et les Brunnhild ne savent plus être des Valentine, des Alice, des Agathe ou des Léonore, de même un orchestre durci par trop de violence désapprend le style plus souple et plus moelleux qui convient aux maîtres classiques. Ce style se conserve mieux au Châtelet qu'à l'Éden, et, soit dit en passant, au Conservatoire mieux encore que partout ailleurs. Il arrive à l'orchestre Lamoureux de jouer trop vite l'ouverture de *Coriolan* et celle d'*Euryanthe;* trop vite aussi, et trop sèchement, la *Symphonie pastorale*, surtout le second morceau. M. Lamoureux n'a pas toujours l'instinct ou la tradition des mouvements véritables. Mais ce sont là des critiques de détail, qui ne sauraient beaucoup diminuer un éloge presque sans restrictions.

N'achevons pas sans louer, et complètement cette fois, une petite compagnie de grands artistes : la Société de musique de chambre pour instruments à vent. Chaque printemps, elle donne salle Pleyel une série de six séances. On ne saurait entendre, à Paris ou ailleurs, de plus jolie musique, ni plus joliment exécutée. *Spiritus flat ubi vult.* Véritablement, tous ces messieurs soufflent comme ils veulent, et jamais Eurus, Notus et Zéphire n'ont

fait ramage aussi harmonieux. Il existe pour « les vents » tout un répertoire exquis. Mozart a fait une sérénade qui, jouée ainsi, ferait mettre toute une ville d'Espagne ou d'Italie à ses balcons. L'adagio en est admirable, le finale étincelant, et le scherzo exige, et obtient, de deux clarinettes des prodiges d'agilité. Certain trio de Weber pour piano, violoncelle et flûte est charmant avec son scherzo de cristal. Des compositeurs modernes, notamment MM. Lefebvre et Gouvy, sans parler de M. Gounod, ont écrit pour cet orchestre spécial des œuvres très intéressantes. Enfin, l'illustre violoniste Joachim a prêté son concours à une merveilleuse exécution du *Septuor* de Beethoven, et ce fameux *Septuor*, si rebattu, si ressassé, a resplendi comme un chef-d'œuvre nouveau. Ah! l'éclatante musique, sortie toute joyeuse d'un front encore sans rides, d'une âme encore sans blessures! Toute la jeunesse de Beethoven est là-dedans. Aussi M. Joachim et ses compagnons ont-ils joué avec jeunesse, avec enthousiasme, et cependant avec le style le plus pur. Jamais M. Joachim, et c'est l'honneur de ce grand artiste, ne dénature les maîtres qu'il interprète. Il se contente de les comprendre, et peu d'interprètes les comprennent

comme lui. — Il faudrait louer tout le monde dans cet excellent petit orchestre. Après ses chefs éminents, MM. Taffanel, Gillet, Turban, nous serions heureux de nommer au moins les autres; mais ils sont trop : ce serait la rose des vents!





VIII

AU CONSERVATOIRE

Août 1887.

RIEN n'est plus ingrat qu'un article sur les concours du Conservatoire; ingrat à lire et à écrire. On ne saurait pourtant se dispenser, ici, de nommer au moins les lauréats de l'année et de signaler brièvement leurs mérites. Mérites d'écoliers, ne l'oublions pas; talents formés à peine, que déforment trop souvent des tentatives imprudentes et des épreuves prématurées. Un ténor sorti du Conservatoire avec un premier prix chantera demain à l'Opéra Raoul ou Robert; une basse chantera Bertram ou Marcel. Comment chanteront-ils? On peut s'édifier à ce sujet les soirs de début à l'Académie nationale de musique. Que de promesses faites en juillet et que novembre n'a

pas tenues! Que d'espérances formées au Conservatoire, et trompées à l'Opéra! On connaît des Arnold aujourd'hui, qui jadis enlevèrent la première récompense avec une note retentissante et qui, depuis, du rôle entier n'ont jamais compris et donné que cette note-là. C'est que l'on passe trop vite de l'école au théâtre. Il faudrait entre les deux un stage quelconque, et comme une période d'application. Même après de bonnes études, on ne sait rien, ou presque rien, au sortir du Conservatoire ou du collège. On commence seulement à savoir apprendre. Voilà ce que les élèves, même chargés de couronnes, devraient se persuader, ou se laisser persuader. Et maintenant, faisons un peu de statistique scolaire.

Concours de chant (hommes). — Trois seconds prix : MM. Jacquin, Cornubert et Rouhier; M. Rouhier, nommé le troisième, a peut-être le plus de mérite. Il a chanté avec grâce et finesse, avec une émission appropriée au morceau choisi l'air de la *Fête au village voisin : Simple, innocente et joliette*. La voix est ordinaire, mais non pas le chanteur.

M. Jacquin a bien dit, avec une bonne prononciation et un bon style, un air de la *Reine de*

Saba. Quant à M. Cornubert, il paraît consciencieux et musicien, mais sa voix de gorge est factice et pourrait bien traîtreusement lui faire défaut.

On avait beaucoup parlé de M. Saleza, un tout jeune homme, qui vient des Pyrénées. Il a obtenu un premier accessit. Sa voix est singulièrement forte pour son âge et très belle dans les notes hautes. Pourvu que son professeur ne le laisse pas abuser de ces notes précieuses, qu'il faut encore ménager!

Concours de chant (femmes). — Mlle Durand a bien gagné son premier prix. Elle a vocalisé remarquablement, en véritable virtuose, avec des nuances très fines. Mlle Maret (2e prix) a montré un sentiment dramatique parfois très pur dans l'air du *Prophète : O toi qui m'abandonnes!* De l'acquis, de la chaleur, avec un peu trop de tendance seulement à forcer les sons élevés. Mlle Agussol (2e prix), une personne distinguée et très agréable, dont la grâce souple siérait aux rôles légers de grande allure. Cette jeune fille, dirait M. Prudhomme, se joue véritablement des difficultés.

Voici une délicieuse cantatrice, Mlle Samé : jolie voix, peut-être un peu trop dans les dents, mais flexible. Beaucoup d'esprit, de verve, et d'agré-

ments physiques, ce qui ne nuit pas. Mlle Samé aurait eu sans doute, au lieu d'un premier accessit, un second prix, si, dans une épreuve purement vocale, elle avait un peu moins joué. Mais qu'elle a bien joué!

Au concours d'opéra comique, on a été heureux de la retrouver dans le rôle de Lucrezia, d'*Actéon*. Plus comédienne encore que cantatrice, elle était là dans son élément. Elle a bien chanté, et joué mieux encore. Le premier prix lui a été donné à l'unanimité, comme il devait l'être.

Mlle Agussol, une Manon un peu mièvre, mais gracieuse, a partagé un second prix avec Mlle Auguez, qui a montré de l'esprit et de la finesse dans l'*Irato*.

Très spirituel aussi, plein de gaieté et de rondeur, M. Jacquin, dans le *Chien du jardinier*. Parfois cependant quelque lourdeur rend bruyant ce qui ne serait que brillant avec un peu plus de finesse. Toujours en scène, toujours à son rôle et dans son rôle, M. Jacquin a donné de bonnes répliques dans l'*Irato*, *Manon*, *Lakmé*. C'est un bon premier prix.

Excellentes encore, les répliques de M. Rouhier (2e prix). Mais pourquoi ce jeune homme a-t-il

eu la malencontreuse idée de concourir dans le rôle de Figaro, du *Barbier*, et de chanter un air que ne mèneront jamais à bien un gosier français et une bouche française? Il faut absolument à cette musique endiablée le diable au corps italien, et les paroles, et les voix italiennes. Cette réserve faite, M. Rouhier a montré, pour un Français, beaucoup d'entrain et de fine bonhomie. Il tient la scène sans exagération ni tapage; il a le geste juste et la physionomie expressive.

M. Cornubert a reçu aussi un second prix. Comme au concours de chant, la voix a paru mal placée; elle cherche la vigueur dans la gorge. Mais M. Cornubert est un musicien sûr et soigneux, plein de volonté, et désireux de bien faire.

Concours d'opéra. — Un premier prix chez les hommes : M. Beyle, qui, dans *Charles VI*, a donné de la couleur à son jeu, de l'émotion à sa voix. Style pur, bonne émission; justesse un peu douteuse parfois. Mais, au concours d'opéra, presque tout le monde a chanté faux.

M. Duzas a été faible dans le *Cid* et ne méritait guère un second prix. Il l'a obtenu pourtant, peut-être à l'ancienneté.

M. Cornubert (1er accessit), malgré ses qualités

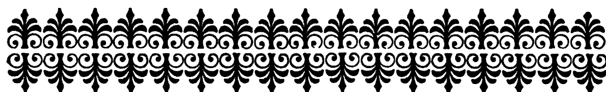
de musicien, a décidément une voix bien désagréable. Mlle Maret (2e prix) est une Amnéris plus violente parfois que puissante. La réplique dans la *Favorite* lui a été plus favorable peut-être que son concours personnel.

Mlle Cremer (2e prix) est une personne superbe. Sa voix est aussi belle que ses bras, mais, hélas! moins homogène. Elle se sert d'ailleurs et de l'une et des autres avec quelque exubérance. Et malgré tout, elle chante en dedans, ce qui produit une contradiction singulière.

C'est assez, n'est-ce pas? et cet abrégé de *palmarès* suffit. Il n'y a eu, je crois, dans ce concours aucune personnalité hors ligne révélée ou méconnue.

N'ayons pas l'imprudence d'essayer un compte rendu des concours d'instruments : ils sont trop. Jugez-en par les pianistes. Songez que vingt et un jeunes gens ont joué la troisième ballade de Chopin ; quarante jeunes filles, la fantaisie en *ut dièse* de Schubert, et que, sans prodigalité, le jury a pu récompenser huit concurrents et dix-huit concurrentes. L'ensemble de ce concours a été, comme chaque année, des plus remarquables. Notre école de piano n'a pas, je crois, de rivale en Europe.

Quelques changements se sont produits parmi les professeurs de cette classe. M. Mathias s'est retiré, la pauvre Mme Massart est morte, et M. Marmontel a subi la rigueur de règlements faits, hélas! même pour des hommes comme lui. Quarante ans de professorat, *grande spatium* pour tout autre, semblaient peu de chose au vieux maître robuste, et ses élèves, pas plus que lui, ne s'apercevaient de son âge. Nous le voyons encore, plus jeune de cœur que ses disciples, épris depuis un demi-siècle de son art et de son enseignement. Il nous expliquait Mozart et Beethoven; il nous apprenait à les comprendre, encore plus à les aimer. Il fallait bien, tant il avait de flamme, qu'une étincelle jaillît des plus froids d'entre nous. Il s'occupait du dernier comme du premier de sa classe. Une page bien jouée faisait rayonner son visage; une fausse note, vingt fausses notes, le faisaient seulement passer la main dans sa barbe blanche, avec un soupir. Marmontel était plus qu'un professeur; c'était un maître, au sens le plus noble du mot, et l'un de ses élèves, fût-ce le plus obscur, ne pouvait le laisser partir sans lui rendre ici un hommage de gratitude et d'admiration.



IX

Bibliographie : Livres récents sur Wagner : Mme Fuchs; M. Ad. Jullien; M. A. Ernst; M. P. Lindau. — *Du Beau dans la musique*, essai de réforme de l'Esthétique musicale, par Édouard Hanslick, professeur à l'Université de Vienne.

Lui partout............., les dames elles-mêmes écrivent de lui. Mme H. Fuchs, présidente et première coryphée de la *Concordia,* cette société chorale à laquelle chaque hiver on doit d'entendre des œuvres considérables et trop négligées : le *Paulus* de Mendelssohn, les grands oratorios de Bach et de Haendel, les opéras de Gluck, Mme Fuchs a publié sur Wagner un livre avant tout raisonnable [1]; cet éloge a son prix, quand on parle d'une dame, et d'un sujet qui fait délirer même les sages.

1. *L'Opéra et le Drame musical d'après l'œuvre de Richard Wagner;* 1 vol., chez Fischbacher, Paris, 1886.

M. Adolphe Jullien, l'éminent critique musical du *Français*, est un sage qui ne délire pas. Son ouvrage sur Wagner [1] peut passer pour le plus complet qui jusqu'ici ait paru dans notre pays. M. Jullien est un disciple, un dévot même du maître de Bayreuth; mais sa religion éclairée, tolérante aussi, ne se répand point en anathèmes contre les dissidents. On trouve dans le volume de M. Jullien les qualités ordinaires, extraordinaires, plutôt, de l'auteur : science, conscience, sincérité. A tous ces points de vue, M. Jullien s'est fait dans la critique une place exceptionnelle; pour la conquérir et la garder, il faut, entre autres mérites, une indépendance à laquelle on est heureux de rendre hommage. Au cours de l'ouvrage sont intercalées de nombreuses illustrations, voire des caricatures, qui ajoutent à l'intérêt du texte. Citons notamment les quatorze lithographies de M. Fantin-Latour, dont l'indécision ne messied pas aux nébulosités wagnériennes.

Les nébulosités! Voilà un mot que ne nous passerait pas M. Alfred Ernst, un apôtre celui-là,

1. *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres;* librairie de l'Art, Paris, J. Rouam, 29, cité d'Antin; Londres, Gilbert Wood and Cie, 175, Strand.

qui, après un excellent volume sur Berlioz [1], en publie un autre sur Wagner [2]. Nous gardons nos préférences à la première de ces études, plùs mesurée que l'autre. Vraiment on finit par exalter outre mesure le musicien allemand; le fanatisme wagnérien exerce des représailles terribles et le dithyrambe aujourd'hui se porte aux mêmes excès que jadis la critique. M. Ernst voit dans Berlioz et Wagner les deux grands réformateurs de la musique, les créateurs de l'art moderne; mais il met entre eux, lui aussi, « la distance qui s'étend entre l'aspiration créatrice passionnée, mais incertaine et tumultueuse, et la pleine conscience de ce qui est à faire, suivie d'une réalisation adéquate. Tous deux ont la grandeur, mais Berlioz est le visionnaire, et Wagner le voyant [3] ».

Voilà qui n'est pas démontré. Si la vision de Berlioz est parfois troublée, celle de Wagner l'est plus souvent encore. Je ne dirais pas avec M. Ernst que Berlioz s'est arrêté trop tôt sur les routes nouvelles, mais que sur ces routes Wagner

1. *L'Œuvre dramatique de H. Berlioz*, chez C. Lévy, 1884.
2. *Richard Wagner et le drame contemporain;* librairie moderne, 1887.
3. Préface du volume de M. Ernst, par M. de Fourcaud.

n'a pas su s'arrêter du tout. Il a dévié, déraillé, comme une machine, dont la chute transforme la marche sûre en convulsions folles.

M. Ernst reproche beaucoup à Berlioz son hostilité contre Wagner. Cette hostilité savait cependant désarmer, témoin certain compte rendu par Berlioz d'un concert de Wagner à Paris. On trouverait là des marques d'admiration non équivoques données par exemple au prélude de *Lohengrin*. Quand *Tannhaüser* reçut chez nous l'accueil que l'on sait, Berlioz, qui se fit à cette occasion remplacer au feuilleton des *Débats,* ne cacha pas sa joie; il l'exprima même dans une lettre très vive. Peut-être entrait-il dans cette satisfaction quelque rancune d'un musicien français qui ne pouvait s'imposer, contre le musicien étranger qu'on avait imposé. Mais il y avait aussi entre Berlioz et Wagner des dissidences esthétiques. Telle profession de foi de Berlioz, que M. Ernst trouve singulière, nous paraît à nous très naturelle et justifiée.

« Si l'école de l'avenir, écrit Berlioz, vient nous dire : On est las de la mélodie; on est las des dessins mélodiques; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se développe

régulièrement; on est rassasié des harmonies consonantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art;

« Il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation;

« Il faut mépriser l'oreille, cette guenille, la brutaliser pour la dompter; la musique n'a pas pour objet de lui être agréable; il faut qu'elle s'accoutume à tout...;

« Il faut, dans un opéra, se borner à noter la déclamation, dût-on employer les intervalles les plus inchantables, les plus saugrenus, les plus laids...;

« Il ne faut jamais s'inquiéter des possibilités de l'exécution;

« Les sorcières de *Macbeth* ont raison : le beau est horrible, l'horrible est beau;

« Si telle est cette religion, très nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer, je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais.

« Je lève la main et je le jure. *Non credo.* »

Ce n'est pas là toute la religion nouvelle; mais de ces dogmes que lui prête Berlioz, en est-il un qui ne puisse passer pour sien?

Après ce retour sur le *Berlioz* déjà un peu ancien de M. Ernst, venons à son *Wagner*. Le titre seul de l'ouvrage : *Richard Wagner et le drame contemporain*, en indique l'esprit. M. Ernst a voulu déterminer la place de Wagner dans le *milieu* de notre époque. Cette place est, selon lui, la première, et de beaucoup. Il était réservé, dit-il, à Wagner d'unir le drame d'Eschyle à la symphonie de Beethoven. Le vieux Rossini n'eût pas manqué de placer ici son fameux : Excusez du peu ! *Rheingold* à côté de l'*Orestie!* Enfin ! Pour M. Ernst, la gloire de Wagner et de tous les grands hommes d'aujourd'hui (ou d'hier, car il en est, parmi ceux qu'il énumère, d'un peu anciens déjà), c'est d'avoir rétabli la vérité dans l'art. La vérité ! Voilà le grand bienfait — voilà surtout la grande ritournelle, le dada du moment. On ne parle plus de beauté, mais de vérité. Au nom de la vérité seule on adore Balzac, Flaubert, Goncourt, Zola, Daudet, Bastien-Lepage, Courbet, Manet, Wagner..... Je prends les noms comme M. Ernst les cite. Les plus magnifiques pages de M. Zola, et les plus dégoûtantes, ses études psychologiques ou obstétricales, *Salambo* et *Bouvard et Pécuchet*, les *Lettres de mon moulin* et les paysans abrutis de Bastien-

Lepage; les splendeurs de *Lohengrin*, de *Parsifal* et les inepties de *Rheingold;* la *Vague* ou la *Remise des chevreuils* de Courbet, et certain tableau de Manet, une dame assise, face au public, tenant sur ses genoux un fœtus de chien, tandis que, derrière elle, file un train de chemin de fer, le tout baignant dans une horrible détrempe bleue et rose, tout cela c'est également vrai, paraît-il, et dès lors également beau. Tous ces artistes n'ont pour eux, et ne veulent avoir que la vérité; tout était convenu et faux avant eux; les premiers, et Wagner le premier des premiers, ils ont vu ce qui est et l'ont fait voir. Étranges théories, dont nous nous sommes déjà expliqué sans doute, mais auxquelles il faut revenir, puisqu'on nous y ramène sans cesse. Non, la vérité avant tout et malgré tout n'est pas la raison dernière de l'art. Si la vérité suffisait, l'art ne serait pas nécessaire. Le vrai peut être absolument étranger au beau, et même incompatible avec lui; le faux, au contraire, peut être très beau, témoin les contes de fées et la mythologie, que Wagner aimait. Il y a en art une part de convention, ou mieux de fiction considérable et nécessaire. Prenez des vers au hasard, ceux-ci par exemple :

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires?
O flots! que vous savez de terribles histoires,
Flots profonds, redoutés des mères à genoux
Vous vous les racontez, en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous [1].

Un esprit soucieux avant tout de la vérité, un mathématicien, un prosateur endurci niera que jamais les flots aient eu conscience et horreur des naufrages qu'ils causent. Néanmoins, toute la beauté de cette strophe est précisément dans la fiction, dans cette idée sûrement fausse, mais belle aussi sûrement, de prêter à la nature inintelligente et insensible le sentiment et l'intelligence.

Bien plus que la poésie, l'art du théâtre, et surtout du théâtre lyrique, repose sur une fiction, sur mille fictions. C'est à l'Opéra que notre instinct du vrai doit faire le plus de concessions à notre instinct du beau. Un théâtre où l'on chante tout le temps! Cela seul est inadmissible, et l'Opéra-Comique, avec ses dialogues parlés, étonnait moins jadis notre imagination d'enfant. Ne faisons donc pas de la vérité absolue la condition

1. V. Hugo, *Oceano nox*.

première du drame musical, quand celui-ci, par son essence même, est forcé d'y manquer sans cesse.

Mais la vérité dont il s'agit, la vérité qu'il nous faut, disent les réformateurs, n'est pas cette vérité, à coup sûr inaccessible. Nous acceptons, cela va de soi, ce grand manquement à la vraisemblance : une action en musique, puisque cela, c'est l'art même. Quant aux invraisemblances accessoires, nous y remédions de notre mieux; ainsi nous plongeons le public dans l'obscurité et l'orchestre dans un abîme. S'il faut s'en tenir à cette vérité d'expression qu'on prétend établie ou rétablie par Wagner, à cette correspondance parfaite de la poésie et de la musique, de la parole et de la note, nous allons voir qu'elle existait avant Wagner, que d'autres grands hommes s'en étaient déjà préoccupés et déjà l'avaient atteinte.

C'est dans *Guillaume Tell*, un chef-d'œuvre pourtant, que se rencontre l'un des manquements les plus singuliers à la justesse de l'expression : l'ensemble du troisième acte. Lorsque, devant le peuple qui murmure, Gessler a décrété le supplice de Guillaume, un grand finale éclate. Que dis-je! il éclôt, et avec une grâce, une élégance suprême, sur

les lèvres de Mathilde. *Ah! c'est sa mort qu'on prépare,* gazouille la princesse d'une voix à peine attristée. Rien de plus aimable au point de vue musical; au point de vue dramatique, rien de plus répréhensible. La mélodie court, fluide, légère. Sur ces mots répétés : *Ah! c'est sa mort, c'est sa mort,* elle retombe, comme en petites cascades, en modulations délicieuses, avec un accompagnement guilleret, et tout cela est si joli, qu'on est près de pardonner. S'il n'y avait que de ces pages-là dans *Guillaume* et ailleurs, si Wagner avait trouvé maîtresse du théâtre la première manière de Rossini, celle de Bellini et de Donizetti, si nous n'avions connu avant *Tannhaüser* que l'opéra-concert et les cavatines de salon, on eût compris la nécessité d'un Nouveau Testament, et tout le monde pourrait se souvenir de Wagner comme d'un Messie. Mais nous n'en étions pas là. Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini lui-même, le Rossini de ce même *Guillaume*, Berlioz, Meyerbeer n'avaient pas été seulement les précurseurs d'un dieu : ils étaient dieux eux-mêmes.

Prenons Meyerbeer, parce que les avancés le méprisent le plus. Meyerbeer, auquel à Bayreuth, naguère, un chef d'orchestre, égaré par la discus-

sion, refusait devant nous le sens dramatique! Meyerbeer a écrit des opéras autrement vrais, autrement vécus que ceux de Wagner. Le chef d'orchestre en question reprochait à l'auteur des *Huguenots* des invraisemblances scéniques : par exemple l'union de Raoul et de Valentine bénis par Marcel dans un coin de Paris livré au massacre. Mais il n'y a rien là que de très acceptable. Vraisemblablement on n'égorgeait pas à la fois dans tous les coins de la ville, le soir de la Saint-Barthélemy, et en tout cas l'homélie de Marcel est autrement admissible que celle du roi Marke au second acte de *Tristan et Iseult*, ou que le dialogue entre Siegfried et un dragon qui a une machine à vapeur dans le ventre, ou que les fastidieuses conversations de Wotan avec Fricka, Erda, les Nornes, tout le long de la *Tétralogie*. Et le personnage de Parsifal, et celui, plus énigmatique encore, de Kundry, dénotent-ils, comme le dit M. Ernst, « une sûre connaissance des choses du cœur et de l'esprit » ? On nous prêche la vérité au nom d'un homme qui ne sortait pas des légendes. Et de quelles légendes! Les plus obscures où se soient jamais enfoncées la rêverie d'un peuple du Nord, l'érudition de docteurs allemands. « Une œuvre dramatique, dit encore

M. Ernst, doit vivre, et pour cela il faut qu'elle frappe fortement les sens, qu'elle intéresse l'esprit d'une manière directe et sûre, *sans exiger de l'auditeur une extraordinaire puissance de réflexion, ou une imagination exceptionnellement douée.* » Demandez un peu à MM. de Wohlzogen et autres scoliastes de Wagner ce qu'il en coûte pour bien entendre *l'Anneau du Nibelung*. Rien qu'à lire leurs commentaires, rien qu'à lire dans le livre de M. Ernst l'analyse littéraire de *Rheingold* et le catalogue des motifs y afférents, on gagne une courbature intellectuelle.

N'allons pas trop loin cependant. Wagner, pour défendre son amour de la légende, a trouvé certaines bonnes raisons. Sur le terrain légendaire, il était plus libre, débarrassé de ce qu'il appelait les contingences historiques; il avait tout loisir et toute licence d'étudier l'homme même. Un drame très intrigué, très compliqué, fait la part trop petite à la musique; il n'a presque pas besoin d'elle. Celle-ci veut de l'espace pour se répandre, pour s'étaler; elle veut dans un livret des vides à remplir; des sentiments simples, mais profonds; des péripéties d'âme, plus que de faits. Sur ce point, M. Ernst est dans la vérité : action n'est

pas forcément synonyme d'imbroglio. La littérature même se trouverait bien de cette théorie, et M. Ernst a raison de citer l'appréciation, par M. Zola, du *Misanthrope* : « Ce qui me ravit dans le *Misanthrope,* c'est le dédain qu'on peut y voir du théâtre, tel que nos auteurs et nos critiques l'entendent aujourd'hui... Quelle belle *nudité* dans ce *Misanthrope!* » Le mot est heureux. C'est précisément cette nudité que la musique aime, pour la vêtir et la parer. Presque tous les grands musiciens de théâtre ont fait leurs chefs-d'œuvre avec des pièces simples : *Orphée, Alceste, Don Juan, le Freischütz, Guillaume Tell, Faust, Lohengrin.* Il fallait être Meyerbeer, c'est-à-dire une exception unique, pour élever ces édifices à la fois compliqués et superbes : les *Huguenots, le Prophète,* pour animer ces grands corps d'âmes assez puissantes.

Revenons à ce Meyerbeer, que M. Ernst dédaigne, et nous trouverons chez lui, jusque dans le détail, cette vérité que le critique adore, à la fin de son livre comme au début. Meyerbeer connaissait et pratiquait la règle formulée un jour par Wagner : faire exactement la musique du drame qu'on s'est assigné. Il semble impossible de refuser au *Prophète* la couleur religieuse et biblique, la cou-

leur exotique au quatrième acte de *l'Africaine*. Quant aux vieux moules mélodiques, à la coupe surannée des morceaux, aux airs à vocalises, aux points d'orgue déplacés, tout ce « vieux jeu » n'était déjà plus celui de Meyerbeer. Que peuvent reprocher les plus intransigeants au quatrième acte du *Prophète*, par exemple? Le cortège du couronnement vient de traverser la cathédrale; on s'écrase contre les hallebardes pour entrevoir le héros; les tambours battent aux champs et le peuple répond au *Te Deum* des prêtres. Seule, Fidès s'agenouille à l'écart; seule, elle prie contre celui pour lequel prie toute une foule. L'action de grâces et l'anathème se répondent d'abord. *Que Dieu sauve le Roi-Prophète! disent-ils*. Ce *disent-ils* est lancé avec un mépris, une horreur farouche. Est-ce là cette déclamation lyrique qu'on dit manquer à la vérité? Est-elle fausse encore, l'idée de jeter les imprécations maternelles sur une phrase des orgues, des orgues qui accompagnent aussi les chants sacrés, des orgues complices de cette gloire détestée par Fidès. Et plus loin, quand tout se mêle, les prières et l'anathème, cette simultanéité, proscrite par Wagner comme invraisemblable, est au contraire rigoureusement vraie. Il est ici de toute

nécessité que les sentiments contraires se déchaînent tous ensemble, et la beauté de cette admirable polyphonie n'est, selon la parole antique, que la splendeur de la vérité.

Voici encore, et pour en finir, un passage, celui-ci pris dans les *Huguenots*, où la beauté mélodique et la vérité de l'expression se trouvent réunies. C'est un exemple frappant de l'aptitude de la musique à rendre par une même phrase des sentiments divers, opposés même. Dans le grand duo du quatrième acte, à la fin de l'andante, le célèbre chant : *Oui! tu l'as dit!* revient à deux reprises! d'abord sur les lèvres de Raoul, comme un soupir d'amour; puis sur les lèvres de Valentine, et alors comme un cri de terreur. Les deux fois, avec des mots et des sentiments opposés, les mêmes notes ont la même éloquence : « vérité et poésie! » la musique avait compris avant Wagner cette devise de Gœthe; elle avait allié déjà ces deux éléments de l'art.

Tel pourrait bien être l'avis de M. Paul Lindau, un Allemand celui-là, et non des premiers venus : demandez plutôt à M. Émile Augier [1]. M. Lindau

1. Voir la lettre de M. Emile Augier en tête du roman de *M. et Mme Bewer;* voir surtout le roman lui-même.

n'est pas non plus un musicien de profession (sérieuse garantie d'impartialité); enfin c'est un homme d'esprit. Il a le sentiment du ridicule : Wagner ne l'avait pas du tout, et l'auteur nous le fait bien voir. M. Lindau a publié, en 1876, après les premières représentations de la *Tétralogie* à Bayreuth, des *Lettres* qui firent grand bruit. C'est de ces lettres et de quelques autres articles moins importants que M. Johannès Weber, le feuilletoniste musical du *Temps*, nous a donné la traduction [1].

Les appréciations de M. Lindau sont impartiales et spirituelles. L'auteur, comme il l'écrit lui-même, n'admire pas aveuglément et ne loue pas sans réserve; mais il reconnaît néanmoins avec franchise la haute valeur de l'œuvre de Wagner, et proteste du plus profond respect pour le compositeur. Quel rare plaisir de lire un Allemand plein d'esprit, surtout au sujet, parfois aux dépens de Wagner et des exagérations, des enfantillages qu'on ne saurait passer, même au génie. M. Lindau surprend les moindres défauts de la lourde cuirasse. Il fait avec beaucoup de discernement dans l'œuvre wagnérienne et dans les fêtes de Bay-

1. *Richard Wagner*, par P. Lindau; traduction de M. J. Weber. — L. Westhausser, Paris, 1887.

reuth la part des beautés sublimes et des longueurs désespérantes, la part de l'émotion et celle de l'ennui. Il aime l'idéal, mais il aime le bon sens; et c'est au nom du bon sens qu'il risque certaines réserves que l'avenir imposera.

M. Lindau traite judicieusement de ce que Wagner appelait avec une concision tout allemande : « la suppression de l'importune visibilité de l'appareil technique de la production des sons »; autrement dit : l'orchestre caché aux yeux du public. Sans donte l'invisibilité des instruments ajoute à l'illusion, et la demi-voûte arrondie au-dessus de « l'abîme mystique » renvoie à l'auditeur un ensemble de sonorités mieux fondues. Mais, comme le remarque M. Lindau, les timbres sortent de ce creuset trop mêlés; ils y laissent tous un peu de leur personnalité; l'orchestre ainsi paraît plus lointain et moins vivant. D'autant moins vivant qu'on ne le voit pas vivre et que, l'œil étant l'auxiliaire le plus actif des autres sens, un orchestre caché risque de faire, particulièrement sur la masse du public, une impression moins forte qu'un orchestre visible.

L'écrivain raille agréablement les prétentions des wagnériens, et des wagnériens à Bayreuth.

C'est là qu'il faut les voir, là qu'ils sont le plus étonnants. « On n'a, dit M. Lindau, le droit de parler de l'œuvre que si l'on sait par cœur le poème et la musique; encore ne doit-on manifester qu'une admiration sans bornes. Parce qu'il se passe incontestablement ici quelque chose d'extraordinaire, ils exigent que des hommes extraordinaires aient seuls le droit d'en parler. Ils refusent au commun des mortels la permission de dire franchement et sans préjugés quelles impressions les choses extraordinaires qu'ils voient ici produisent sur eux, gens très ordinaires, à moins que leur opinion ne se manifeste en bégayements d'extatiques. Celui qui ne jure point par le maître n'est pas regardé comme un adversaire ou un ennemi; il manque simplement d'éducation, n'entend rien aux choses, et doit demander pardon aux autres de ce qu'il se permet d'être au monde. »

M. Lindau n'exagère pas. On ne se fait pas idée des dédains et des fureurs qui attendent à Bayreuth l'homme de peu de foi. Nous croyons toujours voir le chef d'orchestre déjà mentionné s'indigner de nous ouïr, nous chétif, parler de *Tristan et Yseult* avec des restrictions. On ne pouvait rien comprendre à Wagner si l'on ne savait l'alle-

mand à fond, si l'on ne saisissait à la représentation chaque mot, chaque syllabe, chaque allitération et chaque consonance... Et quand, après les fureurs oratoires, venaient la soif, et le bock, et la cigarette, alors le pauvre maestro ne pouvait seulement demander au *Kellner* une boîte d'allumettes ! Il ne savait pas l'allemand !

La critique de M. Lindau n'est pas seulement spirituelle. Elle va au fond, et touche le fort et le faible. Elle blâme l'abus du *leitmotiv*, comme il doit être blâmé : « Malgré l'intelligence et la perfection artistique avec lesquelles le système a été appliqué, cette façon de caractériser les personnages et les situations dramatiques me paraît, à moi profane, assez superficielle et obtenue à trop bon compte. Tout en restant les mêmes pour l'essentiel, les motifs subissent des modifications continuelles dans le rythme, l'harmonie, l'instrumentation ; tantôt ils s'unissent, tantôt ils font contraste : tout cela constitue certainement un grand travail artistique, ou, si l'on veut, des chefs-d'œuvre de contrepoint, qui peuvent plonger dans le ravissement des musiciens de profession ; mais, comme moyens de caractériser les personnages et les situations, ils ne me paraissent

ni suffisants ni vrais pour l'auditeur incapable de lire une partition; si, dans une première audition surtout, il cherche à suivre le retour des motifs, et qu'il y réussisse, il en éprouve une impression plus voisine du plaisir frivole d'avoir résolu une énigme difficile que d'une jouissance vraiment artistique. » — Voilà d'excellente critique; en voici de très plaisante, et qui ne porte pas moins, sur le même sujet, et cette fois à propos de la *Valkyrie :* « Aussi sûrement qu'on sait que, lorsque le soir les tambours et les trompettes de la garde font entendre la retraite militaire, il est neuf heures, et que, lorsqu'il est neuf heures, la garde va sonner de la trompette et battre le tambour, aussi sûrement on sait que, lorsqu'il est question de l'épée de Siegfried, le motif correspondant se fera entendre, et que, lorsque ce motif revient, le texte aura rapport à l'épée. La sonnerie de la garde du soir est le *leitmotiv* des militaires qui vont au lit. »

De la *Valkyrie* nous ne connaissons pas une meilleure étude que celle de M. Lindau. L'admiration et l'ennui, un ennui irrité, s'y succèdent comme le chaud et le froid dans la douche écossaise, et presque toute œuvre de Wagner cause

en effet ces impressions alternées. Pour nous aussi, « le premier et le troisième acte contiennent des beautés musicales de premier ordre, magnifiques, saisissantes, et qui s'emparent de l'auditeur irrésistiblement. Entre les deux se traîne, comme un dragon, lourdement, longuement et languissamment, le second acte, qui fatigue, peine, épuise l'auditeur non érudit ». Oui, le génie éclate tout le long du premier acte de la *Valkyrie;* le récitatif y est traité dans un style grandiose; l'orchestre y est miraculeusement expressif; le *lied* du printemps est une délicieuse romance; mais oui, une romance; et le grand duo final, un chef-d'œuvre. Voilà bien de la musique de héros, des personnages surhumains, et non anti-humains. Qu'on ne se scandalise point des amours incestueuses de Siegmund et de Siglinde : les dieux ou demi-dieux, ceux de l'Olympe comme ceux du Walhalla, ne se soucient point de ces détails. Le premier acte est peut-être dépassé encore par le troisième, surtout par la scène finale : les adieux de Wotan à Brunnhild, et l'Incantation du Feu. Toute cette conclusion de la *Valkyrie* appartient aux plus belles productions de l'art musical, et ici encore nous ne saurions mieux dire que le critique allemand :

12.

« Quand Wotan en silence quitte Brunnhild, l'orchestre exprime le saisissement le plus douloureux. On n'a pas besoin de voir le groupe des personnages. On entend comment un cœur trop plein se détache violemment d'un autre, comment ils saignent et débordent, comment des larmes amères coulent des paupières. Voilà des beautés musicales puissantes, émouvantes; l'auditeur ressent lui-même la douleur *transfigurée par l'art*, et il frissonne dans un saisissement pénible en même temps que délicieux. »

Tout cela est vrai; il est vrai aussi que le second acte de la *Valkyrie* écrase l'auditeur, qu'il renferme, pour parler avec Rossini, moins de beaux moments que de fichus quarts d'heure. Là se trouvent réunis les défauts de Wagner : longueur, lourdeur, obscurité, puérilité même. Il est puéril de tenir à certains détails de mise en scène comme les béliers de Fricka ou le cheval de Brunnhild. L'équipage de la déesse ne peut ressembler à la voiture aux chèvres, et le courrier de la Walkyrie à quelque haridelle de fiacre. Mais Wagner ne veut se reposer de rien sur l'imagination de ses auditeurs : ni sur leur intuition apparemment, ni sur leur mémoire, car ici encore M. Lindau a

raison, « c'est un des traits caractéristiques de Wagner de nous raconter chaque chose plusieurs fois. Ordinairement nous apprenons d'abord le programme de ce qui doit arriver, puis nous voyons ce qui arrive; plus tard nous entendons le récit de ce qui est arrivé. » Wagner a retourné le précepte antique; sa devise est *semper nimis*.

M. Lindau, au contraire, est un modéré. Il a le tact et le goût, avec l'horreur de l'hyperbole et du charlatanisme. Il prévoit qu'un jour la crise wagnérienne, comme toute crise, passera. De la querelle romantique par exemple, que reste-t-il aujourd'hui? De Hugo comme de Wagner on a dit trop de bien et trop de mal. L'avenir, qui commence à peine pour l'un, lui donne déjà sa véritable place : la première, on l'a dit finement, mais rien de plus. Il fera de même pour l'autre, et voici comment finissent les lettres de Bayreuth (que les purs se cachent le visage !) : « L'avenir ne refusera pas à Wagner la place qu'il mérite. Il l'élèvera aux hauteurs où siègent les plus grands artistes de notre pays; mais il le priera de vouloir bien se défaire de son bagage d'entêtement prétentieux, de lubies obstinées, et de son ennuyeux et bavard esprit autoritaire. Et alors, — *dies iræ*,

dies illa, — alors viendra un joyeux arrangeur qui tranquillement prendra les quatre grosses partitions, y choisira ce qui a fait de l'effet, jettera impitoyablement ce qui a ennuyé la majorité inintelligente de notre génération, fondra brièvement ensemble les morceaux d'élite en leur conservant le plus possible leur forme originale, et en fera une œuvre d'art qui ressemblera, jusqu'à s'y méprendre, à l'opéra tel que nous l'avons. »

Voici un petit livre très considérable. Il n'est pas nouveau : la dernière édition, du moins la dernière traduite en français, la cinquième, date de 1877. Si nous parlons ici du *Beau dans la musique* [1], c'est que nous venons de relire cet essai trop peu connu peut-être; c'est qu'il est d'un maître comme la critique musicale de notre pays n'en compte pas; c'est enfin qu'il traite de certaines idées dont notre pays ne traite guère. Quand je dis certaines idées, je dirais volontiers idées incertaines, et de là vient peut-être que nous n'ai-

1. *Du Beau dans la musique, Essai de réforme de l'Esthétique musicale*, par Édouard Hanslick, professeur à l'Université de Vienne; traduit de l'allemand par M. Charles Bannelier. Paris, chez Fischbacher.

mons point à parler d'elles. Nous faisons beaucoup de critique en France; mais de l'esthétique, très peu. Nous craignons l'aridité, qui sait? la vanité de cette science. Plus artistes que philosophes, plus sensiblesque savants, nous disons avec un instinct assez sûr : Ceci est beau; mais sans trop chercher pourquoi c'est beau. Est-ce paresse, est-ce sagesse? Sagesse peut-être, et juste défiance de nous-mêmes. Nos voisins, plus osés, sont-ils plus heureux? Ont-ils surpris les causes premières des phénomènes artistiques, entre tous ondoyants et divers, impatients plus que les autres de l'idée seule d'une loi? L'esthétique allemande, fût-ce celle de M. Hanslick, n'a pas encore défini le beau, en musique ou ailleurs, et je ne répondrais pas qu'aucune esthétique le définisse jamais. Du beau, plus encore que du bien, surtout que du vrai, l'essence demeure mystérieuse et le secret obscur. Le vrai se démontre et le bien s'apprend; il n'y a du beau ni preuve ni recette. Les Allemands cherchent du moins l'une et l'autre. Ils aiment à démêler les raisons de leur plaisir, à contempler la beauté de cette vue « ferme et rassise » dont parle Montaigne, et dont il ne comprenait pas, lui, qu'on pût la voir. M. Hanslick tâche

de la voir ainsi. Inutile peut-être, l'effort est noble et intéressant. Et puis le critique allemand n'a de son pays que les qualités : son livre est substantiel et plein d'idées. M. Hanslick ouvre sur le sujet des jours innombrables. La faute n'en est pas à lui, si l'horizon est trop profond et si l'œil ne peut le percer.

Voici le début de l'ouvrage : « Ce qu'on a dit jusqu'ici de l'esthétique musicale est presque entièrement basé sur une fausse donnée : à savoir, que cette science doit s'occuper moins d'approfondir ce qui est beau dans la musique elle-même, que de dépeindre les sentiments que la musique éveille en nous. Cette direction donnée à l'étude correspond parfaitement au point de vue des anciens systèmes esthétiques, qui ne considéraient le beau *que dans ses rapports avec l'effet produit sur nous par ses manifestations*, et avaient en conséquence dénommé la philosophie du beau d'après l'origime qu'ils lui attribuaient, c'est-à-dire le sentiment (αἴσθησις). »

C'est une réforme que veut M. Hanslick : il entreprend de remplacer un principe faux par un principe vrai; il démolit pour réédifier. L'esthétique du sentiment, l'immixtion abusive du sentiment dans l'art, le sentiment but de l'œuvre

musicale et base du jugement qu'on porte sur elle, voilà les théories que combat M. Hanslick. Théories en l'air, dit-il, qui peuvent par une certaine poésie séduire les belles âmes, mais d'où les esprits positifs et désireux de savoir tireront peu de lumière. Pour comprendre la nature, l'être du beau musical, il faut s'abstraire du sentiment, considérer le beau en lui et non en nous, tendre à une étude et par suite à une connaissance des choses aussi objective que possible. Il faut que la méthode esthétique imite la méthode scientifique; il faut étudier la symphonie en *ut mineur* un peu comme l'électricité par exemple... Il faut! Il faut!... Mais peut-on tout cela? Peut-on assimiler le beau au vrai? appliquer à l'un et à l'autre les mêmes procédés de connaissance? agir sur eux pareillement, quand ils agissent si différemment sur nous? — Infiniment plus dépendant de nous, plus subjectif que le vrai, le beau subit selon les siècles, les pays, les individus, des variations que le vrai, j'entends le *vrai véritable*, ne connaît pas et ne peut pas connaître. La symphonie en *ut mineur* n'est pas également belle pour tout le monde, les lois électriques sont également vraies. Je trouverai moi-même l'ouverture de *Coriolan* plus ou moins

belle selon mon âge, selon mon humeur du moment; une année de plus, un peu de joie ou de tristesse peut modifier sur moi l'effet d'une œuvre d'art. De ces variations purement subjectives, la moindre vérité scientifique n'attend ni ne redoute rien. Ma certitude n'est point précaire comme mon goût.

On ne peut donc bannir le sentiment de l'appréciation des œuvres d'art. M. Hanslick a beau s'en plaindre, il ne nous refera pas. Il ne se refera pas lui-même. Il nous dit bien avec Hegel : *Ce qui est senti reste enveloppé dans la forme de la subjectivité individuelle la plus abstraite; c'est pourquoi les caractères de la sensation sont de pures abstractions et non pas à proprement parler ceux de la chose elle-même!* S'il ne nous disait que cela, nous ne comprendrions pas, et ce serait tout. Mais voici qui s'entend mieux, sans qu'on puisse l'accepter davantage : M. Hanslick reproche au critique de distribuer l'éloge et le blâme suivant sa propre impression, suivant l'impression subjective. — Mais d'après quoi pourrait-il bien les distribuer? — Comme si, poursuit l'implacable objectiviste, on estimait le vin suivant la facilité avec laquelle on s'enivre en le buvant! — Non, mais d'après

le goût qu'on lui trouve, et je défie bien qu'on l'estime autrement. — Si, dites-vous, un pouvoir spécifique sur nos impressions est propre à la musique, il faut se prémunir avec soin contre l'action de ce charme, pour arriver jusqu'à sa cause. — Pourquoi ne pas se boucher les oreilles, afin d'être complètement impartial? Comment concevoir une beauté purement objective, et si indépendante de notre sentiment, que celui-ci ne nous apprenne rien d'elle et ne puisse même nous être un garant de sa réalité? Dans cette voie, on s'égare vite, et M. Hanslick, qui le sent, est bien forcé, de temps en temps, de se reprendre à sa propre personnalité, à son être subjectif. Dans sa préface, il laisse échapper un aveu capital : *En dernière analyse, le beau reposera toujours sur l'évidence du sentiment.* — Ailleurs, il reconnaît encore dans l'art la part de l'émotion : un tableau d'histoire nous *émeut;* les Madones de Raphaël nous *disposent à la piété;* la cathédrale de Strasbourg ne reste pas *sans effet sur notre âme.* Tout cela, c'est bien du sentiment. « Ailleurs enfin, l'imagination, dit-il, qui est basée, en ce qui concerne la musique, sur des sensations auditives, jouit de ces phénomènes (les phénomènes sonores), de leur

arrangement, de l'architecture des sons, *dans une sensibilité consciente, et agit en liberté dans leur contemplation immédiate.* » Voilà bien du subjectif et du sentimental; et pourtant c'est, à notre avis, l'aperçu le plus juste, nous dirons presque la formule la plus exacte de cette délicate relation qui unit l'œuvre d'art à l'esprit humain.

Comme il arrive souvent en des sujets aussi subtils, M. Hanslick part d'un principe, de beaucoup de principes très justes; mais il en détourne ou il en force les conséquences. Il est certain (on ne parle en tout ceci que de musique instrumentale, l'autre ne devant pas être en cause), il est certain qu'une œuvre musicale ne peut avoir de sujet déterminé, comme un poème, un tableau, une statue. De l'*Iliade*, de la *Vierge à la Chaise*, du *Laocoon* l'on peut discuter ou méconnaître le mérite, mais pas le sens. Homère a certainement chanté la guerre de Troie; Raphaël a peint une femme avec un enfant dans ses bras, et le sculpteur grec a représenté un homme et deux jeunes gens dévorés par des serpents. Tout différemment, ni vous ni moi ne fixerons le sujet de la symphonie en *la* ou de la sonate en *ut dièse mineur :* elles n'ont pas de sujet. Beethoven ne s'est pas dit, et n'avait

pas à se dire : « Cette symphonie, cette sonate signifie ceci ou cela, et le fera penser ou sentir à l'auditeur. » Les œuvres descriptives, ou seulement intitulées par les musiciens, sont exceptionnelles, et quand elles veulent exprimer des sentiments déterminés, elles les choisissent très vagues et très généraux : joie, tristesse avec leurs mille nuances, satisfaction ou mélancolie, fierté ou sauvagerie, qui ne sont pour ainsi dire que les idées succédanées des idées primitives. On peut trouver dans la sonate en *ut dièse mineur* une tristesse immense, et nous croyons même impossible de ne l'y pas trouver; mais de quelle nature est cette tristesse? Tristesse d'amour, douleur physique ou morale? nul ne le sait, et Beethoven même n'en eut sans doute aucun souci.

Dans cette mesure, les théories de M. Hanslick sont inattaquables. Avec lui nous reconnaissons que les idées exposées par le compositeur sont avant tout purement musicales; qu'une belle mélodie ne doit rien être autre chose qu'elle-même. Cette mélodie, qui chante spontanément dans l'imagination du musicien, il l'examine et la juge. Il en apprécie l'intérêt, la valeur au point de vue des développements, des métamorphoses possibles,

des aspects changeants et favorables; puis il l'élabore, et c'est ainsi que l'œuvre musicale se fait. Quand elle est belle, le musicien qui l'entend jouit de ces « formes sonores et mouvementées » qui, je le reconnais, sont toute la musique, de ces dessins mélodiques, de ces ordonnances harmoniques et instrumentales, de ces créations techniques et purement musicales. Mais, et ceci n'est pas moins certain, ces créations nous émeuvent, suscitent en nous au passage des idées, des sentiments. Quand nous voulons, au sujet de l'œuvre entendue, exprimer notre opinion, le sentiment, la sensation agissent sur l'intelligence, et nous trouvons alors non pas des qualifications techniques, mais des mots empruntés à la langue sentimentale et sensationnelle. Qu'est-ce, au point de vue purement, spécifiquement musical, que de la musique fière, douce, violente, énergique, élégante, fraîche? Personne cependant, même M. Hanslick, n'hésite à parler ainsi.

L'auteur revient constamment à cet élément subjectif, à cet élément inéluctable de la musique. « Cet élément, dit-il, est pour nous une condition indispensable du beau. Lorsque nous avons placé la beauté de la musique essentiellement dans ses

formes, il était entendu que l'élément spirituel restait dans le rapport le plus étroit avec ces dernières. » — Le rapport! Voilà précisément le nœud de la question, et ce rapport est, je crois, incalculable. On ne déterminera pas la relation entre les procédés d'un art et son effet sur notre sensibilité. On ne surprendra pas l'étincelle sur le fil ténu qui relie notre âme à celle de l'artiste créateur. On ne sait pourquoi le changement d'une seule note, pourquoi la moindre altération rythmique dans une phrase musicale la dénature et l'enlaidit, de sublime la fait ridicule. L'esthétique n'expliquera jamais la désolation dont nous accable dans la *symphonie héroïque* la marche funèbre pour la mort d'un héros. La lugubre mélodie commence lentement, en rythme carré, avec réponses de l'accompagnement sur le premier temps de chaque mesure; elle se développe ainsi. Puis, quand le travail symphonique est achevé, quand arrive certaine rentrée que tout musicien se rappelle, l'idée s'annonce de loin, elle revient doucement, errante; elle hésite, et enfin, sur un changement de rythme admirable, sur des triolets incertains, elle se traîne chancelante et brisée. Aux dernières mesures encore elle tombe comme

sous un poids trop lourd; à deux reprises elle se relève et ne peut s'achever. Derrière ces changements techniques, ce sont des changements de sentiment qu'on admire, ce sont des nuances d'âme qui nous émeuvent.

M. Hanslick rêve à ce sujet d'irréalisables chimères. « La théorie philosophique de la musique, dit-il, aurait d'abord à rechercher ce qui, dans le domaine spirituel, correspond nécessairement à chaque élément musical, et la nature de ce rapport. La double nécessité d'une base rigoureusement scientifique et d'une riche casuistique rend la tâche fort difficile, mais non impossible. C'est alors qu'on commencerait à réaliser l'idéal de la musique, *science exacte* au même titre que la chimie et la physiologie. » — Je doute fort que cet idéal en musique ou dans tout autre art soit jamais accessible. Et puis est-ce bien là un idéal?

Ce beau musical, qui, pour M. Hanslick, ne saurait se trouver dans l'expression du sentiment, où donc se trouve-t-il? — Il est spécifique à la musique. « Par là, dit l'auteur, nous entendons une sorte de beau indépendant, n'ayant pas besoin de tirer sa substance du dehors, et existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons

artistiques. Les rapports si bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes, qui s'accouplent, se repoussent, se fuient, s'atteignent; leur essor, leur extinction, voilà ce qui se présente à notre esprit, dans des formes libres, et qui lui donne le plaisir esthétique du beau. » — Tout cela est parfaitement vrai, de la musique comme des autres arts. Les arts du dessin expriment la beauté par des formes linéaires et colorées, comme la musique par des formes mouvementées et sonores. Mais ces formes sont belles seulement *si* elles éveillent ou *parce qu'*elles éveillent en nous des sentiments. Ce beau n'existe peut-être pas *par* le plaisir de celui qui le contemple; mais il existe certainement *pour* ce plaisir, et les deux termes sont voisins presque au point de se confondre. Il ne faut pas faire, et M. Hanslick dit à ce sujet d'excellentes choses, il ne faut pas faire en principe de la musique littéraire, des symphonies à programme comme Liszt, peut-être même comme Berlioz; cela est dangereux. Il faut moins encore voir dans certain *ré dièse* de l'ouverture de *Don Juan* l'hostilité du héros contre le genre humain, ou l'histoire d'un amour passionné dans la symphonie en *sol mineur;* cela est absurde. Il est de toute évidence que les

formes musicales (j'entends les belles formes) sont belles par elles-mêmes, comme les formes sculpturales (le dos [?] de la Vénus Callipyge) ou architecturales (les colonnes du Parthénon), ou encore comme certaines couleurs (le rouge de Rubens). Le beau musical est spécifique, mais pourquoi est-il le beau? Voilà la question et la difficulté; voilà ce que M. Hanslick promettait de dire, et ce qu'il ne dit pas. Examinons avec lui, puisqu'il nous y invite et comme il nous invite à le faire, le début de l'ouverture du *Prométhée* de Beethoven. Le critique nous montre, au point de vue mélodique, « une symétrie entre les deux premières mesures, entre celles-là et les deux suivantes, enfin entre les quatre premières mesures et celles qui viennent après, comme entre un grand arceau et celui qui lui correspond. La basse marquant le rythme signale l'entrée des trois premières mesures par un seul accord frappé dans chacune; elle divise la quatrième en deux par autant d'accords plaqués, et la même chose se répète dans les quatre mesures suivantes, etc., etc. » Imaginez qu'on applique ce procédé d'analyse aux neuf symphonies de Beethoven, qui sont peut-être ce que l'art des sons a produit de plus parfait, et vous ver-

rez si l'on aura dégagé le principe du beau musical!

Et pourtant, presque à chaque page de son livre, M. Hanslick a raison; il aperçoit tout ce qui peut être aperçu. Personne par exemple ne saurait indiquer, dans un seul des quarante-huit préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach, un sentiment qui puisse en être considéré comme le sujet. Le prélude en *mi bémol mineur* lui-même, le plus dramatique peut-être, n'a pas de sujet. Mais comme il nous émeut, comme il nous attriste, comme il exhale une plainte désolée!... Voilà que nous retombons dans le sentiment, et qu'au moment d'approuver M. Hanslick nous recommençons à le contredire. La question est-elle donc si épineuse? — Elle pourrait bien être inextricable, et nous le disions en commençant. « Une recette esthétique, selon le critique viennois, devrait enseigner comment le compositeur réalisera le beau dans la musique et comment il éveillera certains sentiments chez ses auditeurs. » — D'accord, mais on ne trouvera jamais de recette esthétique; le métier s'apprend, mais non le génie, et en art il n'y a guère que le génie qui compte, tout le reste vient par surcroît. Après tout, faut-il se désoler que la nature

du beau soit l'inconnu et peut-être l'inconnaissable? Que deviendrions-nous s'il ne nous restait plus de mystères? S'il est impossible de les comprendre, il n'est ni sans profit ni sans charme d'y réfléchir, ou seulement d'y rêver. Le livre de M. Hanslick en est une excellente preuve. Dans un sujet aussi grave, surtout au moment de le quitter, oserons-nous citer un mot qui nous revient en mémoire? Il est d'une femme, et d'une femme de musicien, Mme Ad. Adam. Un jour que devant elle on causait métaphysique musicale et que sans doute, comme Fontenelle enfant, elle commençait à n'y rien comprendre : « Voyez-vous, dit-elle, pour moi ce qui est beau, c'est ce qui me donne le trifouillis! » La définition n'est pas très académique, encore moins philosophique; mais comme elle est claire! Toute l'esthétique est peut-être là. Le malheur, c'est que le trifouillis ne prend pas tout le monde aux mêmes endroits, et voilà pourquoi la science du beau est incertaine.





X

MUSIQUE D'ESPAGNE

Août 1887.

'EST à Pampelune, le jour de la Saint-Firmin. Ce jour-là, et le lendemain, et le surlendemain de ce jour, la jolie ville de Navarre est en liesse. Au pied des murailles rousses et mangées de soleil, sous les vieux arbres des promenades, campent les Bohémiens. Des enfants courent tout nus parmi les bêtes couchées, et de leurs petits pieds bruns effleurent les grelots des mules endormies. Des filles décoiffées jouent aux cartes sur des tambours de basque, des hommes montrent des baraques où l'on voit le roi Alphonse XII sur son lit de mort, ou bien encore les funestes conséquences de l'amour! Dès le lever du soleil (et de quel soleil!) sonnent des cloches, et bourdonnent des guitares.

De tous les coins de rues, de toutes les fenêtres, à demi voilées de rideaux éclatants, s'envolent des rires et des chansons; partout claquent des éventails et des castagnettes; sur le pavé frappe le talon des danseurs. A neuf heures du matin, musique au cirque pendant la première course de taureaux; à onze heures, concert au théâtre; à quatre heures, seconde course et musique; le soir, sérénades et retraites militaires; toute la nuit, musique encore, moins enragée et moins folle : le chant limpide des cailles, en cage à presque toutes les fenêtres de la ville, et l'appel modulé des *serenos*, ces veilleurs de nuit qui annoncent les heures et disent que le ciel est beau.

Le théâtre de Pampelune, à l'intérieur du moins, n'est pas laid. Il est éclairé à l'électricité : électricité malheureusement bruyante, qui crépite comme un accompagnement de castagnettes. Peu importe. L'orchestre attaque avec entrain une fantaisie sur le *Stabat* de Rossini. Quand depuis des semaines on n'a pas entendu une note de musique, ces pieuses cavatines, ces airs de bravoure religieuse vous transportent. Grétry avait raison! Il y a chanter pour parler et chanter pour chanter. C'est pour chanter seulement que chante le Ros-

sini du *Stabat*. La célèbre phrase : *Cujus animam gementem*, est un contresens dramatique, mais une merveille musicale. Ah! les joyeuses prières! De quel élan elles montent au ciel, au beau ciel bleu du Midi, qui n'aime pas la douleur! — Après le *Stabat*, vient la *Chanson du printemps*, de Mendelssohn, orchestrée par M. Guiraud; puis l'ouverture du *Roman d'Elvire*, de M. Ambroise Thomas; puis une rapsodie de Liszt, puis la *Schiller-Marche* de Meyerbeer, puis une suite d'orchestre, de M. Saint-Saëns. Tout cela n'est pas trop mal exécuté. Maintenant commence une grande symphonie : la *Bataille de Roncevaux*, sujet local et traité bruyamment par un musicien qui doit être local aussi. « Paraissez, Navarrais! » Voici un pianiste du cru, qui exécute sur un modeste piano droit le *Concert-Stück* de Weber. Il joue un peu sec, comme tous les pianistes, et très vite, comme eux aussi. Je crois même n'avoir jamais entendu jouer plus vite. Il faut dire que l'électricité, qui criait toujours, accélérait terriblement la mesure. Voici encore un autre Navarrais, le plus glorieux enfant du pays avec M. Gayarre, et, selon nous, avant M. Gayarre, M. Sarasate. Nous ne l'avions pas entendu depuis longtemps, et plus que jamais

nous avons eu plaisir à l'entendre. M. Sarasate est peut-être aujourd'hui le premier des virtuoses; je ne connais pas de mécanisme plus brillant, je ne connais pas surtout de son plus pur. Son violon a le timbre d'un oiseau, la voix claire et comme vivante des cailles qui chantent ici sur les balcons. Pas une note douteuse, pas un trait incertain, des trilles serrés sans sécheresse et qui s'amincissent sans se rompre; aucune aigreur dans le haut, rien de rauque dans le bas. L'artiste a joué avec une grâce nonchalante un scherzo de M. Saint-Saëns; avec beaucoup de style un nocturne de Chopin; avec une verve endiablée et des prodiges de gymnastique, des airs du pays que tout le pays était venu applaudir. M. Sarasate jette au milieu de ces mélodies certains *pizzicati* qui pincent véritablement les nerfs. Il est bien fait pour interpréter cette musique fantasque; il en suit les caprices, il en accentue les contrastes, brusques passages d'une langueur maladive à de sauvages violences.

Mais toute la musique de Pampelune en fête : guitares et chansons, concerts du théâtre, charivari de la place des taureaux, tout cela donne moins d'émotion, d'impression pittoresque et locale, que certaine musique française écrite sur

un sujet espagnol. Dans les rues, au cirque, ce qui obsède l'imagination et le souvenir, c'est la *Carmen* de Bizet.

Comme on revient d'Allemagne plus épris du *Freischütz*; de Suisse, plus épris de *Guillaume Tell*, on comprend et l'on aime mieux *Carmen* en Espagne. *Carmen* ressemble à ces grands chefs-d'œuvre, parce que *Carmen* est aussi la représentation, et la représentation idéale, d'un pays. Si, dans les forêts saxonnes, nous sentons Weber près de nous; si les chœurs paisibles de *Guillaume* semblent flotter le matin sur les lacs suisses, c'est qu'il y a correspondance parfaite entre la musique et les pays qui l'ont inspirée, c'est que les deux maîtres ont deviné l'âme de la nature. Au fond de la gorge aux Loups, au bord du lac des Quatre-Cantons, tout musicien fera sûrement un retour sur le *Freischütz* et sur *Guillaume*; il trouvera les tableaux ressemblants, et même plus beaux que nature. Par un phénomène singulier, mais incontestable, d'impressions transposées, par ce que les Allemands appellent, je crois, le *vicarisme* des sens, les sons arrivent à rendre la couleur. Il fait très clair au début de *Guillaume Tell*, très sombre au début de la *Fonte des Balles*.

Bizet, avec moins de génie sans doute, et en un sujet moins grandiose que Weber et Rossini, a fait un peu comme eux. Il n'a pas pensé seulement aux personnages et à l'action du drame; il s'est préoccupé du pays où ces personnages vivent ce drame, du *milieu*, comme on dit depuis M. Taine. Ce milieu, il l'a choisi animé, coloré, différent (on commença par s'en fort scandaliser) du milieu un peu poncif qu'il était temps de renouveler. Il a pris l'Espagne, non plus l'Espagne des *Diamants de la Couronne* ou du *Domino Noir*, mais l'Espagne plus réelle, plus ressemblante de Mérimée. Bizet aima ce sujet moderne et vivant, ces mœurs libres et violentes, les fêtes populaires où le sang coule au soleil. Vit-il jamais des courses de taureaux? Pas plus peut-être que Rossini n'avait vu de glaciers. Mais, dans une œuvre espagnole, au moins dans les accessoires de cette œuvre, au fond du tableau, il a senti que ce spectacle voulait la première place, celle qu'il a toujours dans la vie nationale du pays. Pour un torero, Carmen trahit José, et meurt; une chanson de torero circule à travers tout l'opéra; le dernier acte se passe devant le cirque; nous assistons au défilé de la *cuadrilla*, nous entendons les

cris de la foule et le bruit de la course. C'est ce côté particulier et tout local de *Carmen* que nous ont rappelé les fêtes de Pampelune. Du rapprochement immédiat avec la réalité, l'œuvre d'art est sortie victorieuse. L'Espagne de Bizet est encore plus pittoresque et plus belle, encore plus espagnole que l'Espagne véritable, et sans se souvenir de l'une peut-être l'imagination jouirait-elle moins de l'autre. Presque toujours ainsi le voisinage du modèle et du tableau, pourvu que le tableau soit d'un maître, justifie la vieille définition de l'art : *Homo additus naturæ.*

Le prélude de *Carmen* éclate sans préparation, brillant et joyeux. La première phrase bondit, se démène sur une basse assez dure : deux quartes successives, qu'une quarte disjoint. Ces intervalles vivement alternés secouent la mélodie et lui donnent une allure un peu déhanchée, mais sans ébranler l'aplomb du rythme imperturbable. Dans le rythme est le grand effet du morceau, et aussi dans sa tonalité claire, dans l'acuité de certain trille perçant qui ramène le motif échevelé. Ce début n'est pas vulgaire, il est brutal, et devait l'être. Il s'agit ici, non pas d'une kermesse allemande, comme dans *Faust*, mais d'une fête un peu san-

glante sous le soleil d'Espagne. Après la foule grouillante, voici le toréador. Elle le représente bien, cette phrase qui se dessine, elle aussi, dès le prélude et reviendra toujours caractériser Escamillo : gracieuse, bien tournée, pas très distinguée peut-être, mais s'arrondissant pour finir avec désinvolture et fatuité.

De ces deux mélodies, qui constituent le côté décoratif et pour ainsi dire tauromachique de *Carmen,* de la seconde surtout, Bizet a tiré un excellent parti. Au deuxième acte, dans l'hôtellerie, parmi les officiers et les filles, Escamillo vient chanter les périls et les plaisirs de son métier. Les périls d'abord, et la chanson commence crânement. Attaques de violons, gammes précipitées comme la charge du taureau, c'est la partie sérieuse de l'air, pleine de grandeur et de noblesse. La phrase est ample et de longue haleine, jetée avec de beaux élans et de brusques arrêts, comme sur ces mots : *Le taureau frappe, et frappe encore!* Mais, à l'approche, et, pour ainsi dire, au tournant du refrain, *Toréador, en garde!* elle s'infléchit mollement. Les femmes, avec leurs voix câlines, enguirlandent la mélodie d'arabesques charmantes, et le beau combattant n'est plus qu'un joli garçon,

bien découplé dans sa veste et sa culotte de soie. La musique a finement saisi toutes ces nuances et le caractère du toréador : demi-héros et demi-cabotin.

Au troisième acte, ce refrain revient encore, avec une expression nouvelle. Après son duel avec José, Escamillo, vaincu, mais épargné, prend congé de Carmen et lui donne rendez-vous aux prochaines courses de Séville. Tandis qu'il s'éloigne, sa chanson reparaît à l'orchestre, harmonisée et instrumentée autrement. Elle n'a plus le brio d'autrefois. Elle murmure tout bas, point trop brave, insolente pourtant, mais prudente aussi. L'harmonie serrée semble la retenir, et le timbre des violoncelles lui donne une langueur efféminée, avec l'amoureuse intention d'une œillade libertine.

Le dernier acte de *Carmen* est éblouissant. Une vraie course de taureaux est sans doute un spectacle très pittoresque et très émouvant; une fête pour les yeux et une secousse pour les nerfs. On en prend vite le goût, et même la passion. Mais il y a plus d'éclat encore, plus de couleur et de soleil dans la musique de Bizet que dans la réalité, parce que cette musique est la réalité vue (ou imaginée, peu importe) par un artiste qui l'a fortifiée et

embellie. Que ne donnerait-on pour entendre avant une course véritable le petit entr'acte à trois temps, si fin, si pimpant, et cependant mélancolique, peut-être à cause de sa tonalité fugitive! Le tambour de basque le rythme seulement de légers frissons, et la flûte soupire avec inquiétude. La fin surtout, cette fin incertaine, suspendue sur la dominante, laisse une impression d'attente et de peur. Et le petit chœur populaire, si mal rendu à l'Opéra-Comique, comme on y retrouve dans leur désordre les mille bruits d'une entrée au cirque : appels des marchands, offres de programmes, d'éventails, de fleurs, de cigarettes et de boissons fraîches; non pas la lourde poussée d'une foule du Nord, mais l'animation plus légère d'un peuple aimable et bon enfant.

Voici le défilé de la *cuadrilla* et la reprise du premier thème de l'ouverture, lancé à toute volée. C'est de la musique voyante, comme les capes de pourpre et les vestes dorées qui brillent au soleil. L'alguazil paraît le premier, hué par la voix claire des gamins et par le sifflement du fameux trille. Tout le long de ce chœur se succèdent des motifs francs et carrés; partout même clarté d'harmonies, même aplomb de rythme. Au passage des

banderilleros, tout brodés, des traits de violons, tout brodés aussi, montent en pétillant. Et puis, sur ces paroles : *Voyez comme ils sont beaux!* ce sont des éclats unanimes, des transports d'enthousiasme, des sonorités exubérantes. L'*espada* approche; au fond de l'orchestre courent des fragments de la fanfare, la foule se tait une seconde, la mélodie se prépare et se forme peu à peu. Escamillo paraît enfin, avec Carmen au bras, et sur les pas du couple radieux éclate, dans un immense unisson, bruyant à faire crouler le cirque, le refrain du torero. Voilà une magnifique transformation des sensations visuelles en sensations auditives; voilà représentée par la musique une scène qui est avant tout un spectacle, et l'intensité de la couleur égalée par l'intensité du son. M. Hanslick, dans l'ouvrage que nous examinions plus haut, signale avec beaucoup de sens et d'ingéniosité l'aptitude de la musique, aptitude essentielle selon lui, à rendre le côté *dynamique* des sentiments, « à figurer le mouvement dans un état psychique, d'après les phases qu'il traverse ». Cette capacité de la musique est remarquable ici. Le refrain voltigeait naguère, léger et sceptique, sur les lèvres d'Escamillo; plus amoureux ailleurs, les violon-

celles l'ont soupiré; enfin, puissant, universel, le voici qui soulève toute une foule. Contenu d'abord, maintenant monté à son comble et effréné, le sentiment au fond n'a pas varié; son intensité seule s'est accrue.

De ces deux mélodies fondamentales, Bizet a tiré un dernier effet. Le duo final se poursuit quelque temps, sombre et concentré. Mais, sur une bravade par trop imprudente de Carmen, la fanfare éclate encore dans le cirque. Cet éclat soudain donne à l'action musicale une nouvelle impulsion; elle agrandit la scène et double l'intérêt. Les deux combats se poursuivent simultanément, chaque explosion de la foule invisible fouette et précipite le drame que nous voyons. Enfin quand Carmen est frappée, elle tombe sur une suprême reprise de la chanson de victoire. Celle-ci retentit une dernière fois, mais refoulée, rabattue, par un âpre contre-chant de violoncelles, qui jette une ombre de mort sur le triomphe d'Escamillo.

Ce qu'il y a de plus beau dans une course de taureaux à Pampelune, est-ce donc le souvenir de la musique de Bizet? Peut-être, et cela seul dit combien cette musique est belle. Rares sont les œuvres que ne diminue point la vue d'un grand

spectacle qui les inspira, les œuvres au-dessus de nature. L'œuvre de Bizet est de celles-là. Les artistes feront bien de recourir à elle sur le moment, pour fortifier leurs impressions d'Espagne, et, plus tard, d'y recourir encore pour les rappeler.





XI

Opéra populaire du Chateau-d'Eau : *Nadia*, opéra en un acte, poème de M. Paul Milliet, musique de M. Jules Bordier [1]. *Kérim*, opéra en trois actes, poème de MM. Paul Milliet et Henri Lavedan, musique de M. Alfred Bruneau [2].

L'Opéra populaire a fait une seconde tentative au théâtre du Château-d'Eau. Espérons que ce sera la dernière, ou bien le peuple prendra la musique en dégoût, au moins en pitié.

Nadia a été représentée dans de fâcheuses conditions : le soir de l'incendie de l'Opéra-Comique, et à une heure assez avancée pour que la nouvelle déjà répandue eût à demi vidé la salle et fait

1. Chez Durdilly et Cie, 11 *bis*, boulevard Haussmann.
2. Chez Enoch frères et Costallat, 27, boulevard des Italiens.

dans l'esprit des demeurants une diversion sinistre. Nous n'étions pas convié à cette première et nous ne pouvons juger *Nadia* que d'après lecture. L'auteur de la musique, M. Jules Bordier, est un Angevin. Il dirige, croyons-nous, les concerts populaires d'Angers, l'une des villes de province où se fait, dit-on, le plus de musique, et de bonne musique. — « Croyons-nous ! » dit-on. Voilà bien des dubitatifs. C'est que Paris est très peu au courant de la musique et des musiciens de province. La province ne nous invite guère à ses premières, quand par hasard elle en donne. Ainsi nous avons regretté cette année d'apprendre trop tard que le *Mefistofele* de Boïto se jouait à Nantes; nous aurions été l'entendre volontiers.

Revenons à *Nadia*. Nadia est un nom russe, un nom de jeune fille; c'est aussi, à une lettre près, un mot espagnol, *nada*, qui veut dire : rien. En effet, ce n'est presque rien, ce léger opéra comique. Il commence par une petite ouverture, faite, non sans agrément, de deux thèmes qui reviennent plus tard : une romance de femme et un chant populaire russe, *les Mariniers du Volga*. La romance de Nadia ne manque pas de sentiment. Le début a le tort de rappeler, de nous rappeler au

moins, car rien n'est personnel comme les réminiscences musicales, certaine phrase de *Lohengrin :* la rêverie d'Elsa aux étoiles. D'ailleurs rien de très individuel dans *Nadia*. Même le chœur des *Mariniers du Volga*, rondement mené et nettement écrit, n'est pas fort original. Le motif est cependant national; mais, que voulez-vous? il y a des gens qui n'ont pas l'air d'être de leur pays.

L'œuvre de M. Bordier, un peu banale, un peu négligée, n'a pas de prétentions; elle est au moins simple et modeste. Tandis que *Kérim!* Le poème est de M. Milliet, comme celui de *Nadia*, mais la musique n'est pas comme celle de *Nadia*. Elle n'est pas banale, ni négligée, ni modeste, ni simple! Oh! non. Pas plus qu'à *Nadia*, nous ne fûmes convié à *Kérim*, et tout le monde nous en a félicité. On a même dit un peu trop de mal de *Kérim*, si j'en juge par la lecture de la partition. Mais il paraît qu'à l'audition c'était vraiment affreux, que les interprètes auraient fait siffler un chef-d'œuvre. Aussi pourquoi s'aventurer rue de Bondy? Pourquoi remettre le sort d'une œuvre, et d'une première œuvre, à des artistes de faubourg? Pourquoi? Parce que les *jeunes*

ne savent où se faire jouer, et qu'ils veulent, hélas! se faire jouer à tout prix.

« Il y avait à Beyrouth en Syrie un émir qui était très triste, parce qu'il s'était pris d'amour, sans espoir, pour une belle jeune fille inconnue dont jamais il n'avait pu ressaisir la trace.

« Et comme il reposait, elle lui apparut et lui dit :

« — Pour me mériter, apporte-moi un collier de perles d'un orient merveilleux... Va, marche à travers les douleurs, tâche de trouver des larmes pures, sincères, épanchées par un cœur souffrant, et pour toi seul elles se changeront aussitôt en perles. Ce sont celles-là que je veux. Pas d'autres.

« Et longtemps l'émir parcourut ses États, en quête de larmes. Mais jamais il n'en découvrit de sincères ni de pures.

« Et un soir, étant rentré seul dans son grand palais, il se prit la tête dans les mains, et il éclata en sanglots, désespéré...

« Alors il se fit une grande lumière, et comme ses larmes roulaient entre ses doigts, changées en grosses perles blanches, elle lui apparut resplendissante.

« Et elle lui dit : « Tu les as trouvées enfin dans

« tes yeux, les larmes pures et sans prix, celles de « l'Amour. Me voici! »

« Et ils furent l'un à l'autre. »

Voilà, contée par les librettistes eux-mêmes, la légende des larmes. Tout le monde l'a dit, et nous n'avons qu'à le redire : cette turquerie sentimentale pouvait être le sujet d'une ballade, d'un poème musical, d'une espèce d'oratorio laïque comme *le Paradis et la Péri* de Schumann; mais d'un opéra en trois actes, non pas. Il n'y a pas là d'action ni de mouvement. Il n'y en a pas non plus, dira-t-on, dans *Lalla Roukh*. C'est vrai, mais dans *Lalla Roukh* il y a Félicien David, et s'il était dans *Kérim!*... Mais il n'y est pas, oh! pas du tout. On a beau nous parler là-dedans de perles et de larmes, « fumer le tabac blond dans le narghilé d'or » (un joli vers d'ailleurs), et lire le Koran, et s'appeler de noms turcs, nous ne nous sentons pas en Orient; la musique ne nous y emporte pas. Les mélodies orientales abondent cependant. L'auteur en a emprunté plus d'une à l'intéressant recueil de M. Bourgault-Ducoudray; il les a instrumentées et harmonisées de cent façons, toujours avec recherche, parfois avec bonheur. Une d'elles notamment est charmante de mélancolie, ramenée

14.

par le chant ou par l'orchestre avec des variantes ingénieuses, et terminée par une belle expansion de douleur. C'est la mélodie de Zaïdé : *O souvenir!* Il est intéressant de la comparer à la mélodie de Smyrne rapportée par M. Bourgault-Ducoudray (nº 3 du recueil publié chez Lemoine). Tout le chœur qui ouvre le second acte est fait encore d'une mélodie orientale (nº 4 du recueil). Je ne sais quel effet ce chœur produit au théâtre; mais à la lecture il n'est pas agréable. On a beau se dire qu'il appartient à la gamme hypolydienne, cela ne console pas; et puis, malgré l'authenticité de l'air, la sensation du pays n'est pas éveillée en nous. Il n'est pas rare que des mélodies indigènes ne nous disent rien de leur patrie. Nous avons entendu personnellemeut, et sur place, des chants orientaux dont la reproduction exacte ne serait qu'une cacophonie nullement descriptive. Si de pareils chants causent là-bas un certain plaisir, cela tient surtout au cadre pittoresque, au milieu assorti dans lequel on les entend. Isolés, ils ne diraient rien; ils ne disent plus rien surtout au retour, quand on a repris ses habitudes de musicien, parce que ces chants sont à peine de la musique. Par exemple l'hymne à la nuit, du *Désert*,

nous emplit du silence et de la paix du soir descendu sur les solitudes. Mais qu'on nous serve à sa place certain charivari authentique que font les Égyptiens à la lune, nous redemanderons du Félicien David. Et le chœur des derviches de Beethoven! La mélopée des véritables derviches approcha-t-elle jamais de cette vocifération? Dans les deux cas, l'art a raison contre la réalité; il est plus vrai que la vérité même.

Si du moins *Kérim* ne péchait que par manque de couleur locale! Mais l'œuvre, hélas! ne pèche pas seulement par défaut. Elle pèche encore plus par excès, par l'excès terrible de la recherche, par un parti pris fatigant, exaspérant de complication et d'étrangeté, par la haine systématique du naturel, la bizarrerie des idées et du style. La partition de *Kérim* ressemble un peu à un fagot d'épines: on ne sait trop par où la prendre.

Si vous la prenez par le commencement, cela ne va pas mal. L'introduction ne manque pas d'élégance. La grâce de M. Massenet, de ses coupes et de ses cadences, se retrouve çà et là chez son élève. Deux ou trois motifs sont tissés avec habileté dans la trame des premières pages. La mélodie de Kérim : *Devant la mosquée où coule un ruisseau*, est

écrite d'abord sur un accompagnement en canon très cherché, mais trouvé. La seconde partie : *Moi, soudainement pris d'un amour insensé*, est beaucoup moins originale. Le duo suivant, qui termine le premier acte, commence par une phrase de Kérim (au Conservatoire, on dirait une *rosalie*), contournée; il se continue par une réponse de Zaïdé, l'un des motifs principaux de l'ouvrage, dont le rythme est commun et la terminaison criarde.

Ce premier acte est le meilleur; il se lit presque avec agrément, du moins avec facilité. Mais le reste ne se lit pas de même, et ne semble pas non plus avoir été écrit ainsi. Ce doit être une rude besogne qu'un premier opéra comique. Pauvres jeunes compositeurs! Dans quels fourrés ils s'aventurent! Dans quelles broussailles de dièses, de bémols, simples ou doubles, ils se perdent! Une fois empêtrés, quels efforts pour sortir, et que d'égratignures! Ils ne sont pas maîtres de leur instrument, du langage musical, ce beau langage clair! A chaque pas, nouveaux obstacles de mélodie ou d'harmonie. Les rencontrent-ils par ignorance, les cherchent-ils par système? On ne sait, mais avec eux la promenade est fatigante. Après cent pages de *Kérim*, on est rompu, les yeux papillotent et les doigts

tremblent. Sourcils froncés, tempes serrées, on lit toujours, avec une grimace de temps en temps. C'est qu'il y a des passages amers. Au troisième acte notamment, des duretés, des discordances, des accouplements de notes qui résistent, sentant bien qu'elles n'iront jamais ensemble. Dans l'air de Zaïdé : *Mon rêve s'est évanoui;* plus loin dans la phrase de Kérim : *Un voile est tombé de nos yeux*, ailleurs encore, et presque à chaque page, il y a des choses à faire dresser les cheveux sur la tête; on hésite à poser le chant sur l'accompagnement, on n'ose pas jouer les deux mains ensemble.

Et tout cela pour une légende orientale, pour un songe! Félicien David, qui se donnait moins de mal, s'en tirait autrement.

> Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

Et pourtant vous avez la jeunesse d'Horace! Et votre maître aussi est jeune, jeune de visage et jeune de cœur. Et son immense talent est fait surtout de grâce et de simplicité, de tous les charmes et de toutes les séductions de la jeunesse. Mais, comme tous les jeunes d'aujourd'hui, vous voulez paraître plus que votre âge!



XII

Le livre des Sérénades; le Roman de Pierrot et de Pierrette; par J. Bürgmein [1].

VOICI d'agréable, d'aimable musique : *Le livre des Sérénades*, et *le Roman de Pierrot et de Pierrette.* Deux jolis titres : un manuel d'amoureux et un album d'enfants; dans l'un et dans l'autre, la jeunesse, la grâce, tout ce que nous souhaitions plus haut.

Le nom allemand de Bürgmein est le pseudonyme de M. Giulio Ricordi, et M. Giulio Ricordi, le premier éditeur de musique de l'Italie, est un compositeur distingué. Ceux d'entre nous qui sont allés à Milan entendre l'*Otello* aiment à se rappeler la maison Ricordi. Ils en ont admiré l'organisation commerciale et industrielle, le régime public, pour ainsi dire. Ils en ont aimé aussi le régime privé.

1. Chez Ricordi, à Milan; à Paris, chez Durdilly.

Nulle part ils n'ont trouvé accueil plus courtois, hospitalité plus délicate. De nulle part ils n'ont rapporté plus agréable souvenir que ces quelques feuilles de musique dont nous voudrions dire un mot.

Quinze sérénades! *che catalogo è questo*, comme dit Leporello. Il y en a pour toutes les fenêtres du monde. Après avoir lu ce recueil d'une traite, on finit par s'imaginer que, dans tous les pays de la terre, une moitié du genre humain est en train de donner des sérénades à l'autre moitié, et que sous des milliers de balcons ronflent des milliers de guitares. A la bonne heure! Voilà une aimable vision du monde civilisé, et même de l'autre: car dans le nombre il y a une sérénade mauresque, une chinoise; il y en a même une anglaise, et, musicalement, l'Angleterre peut bien passer pour barbare. Toute cette musique d'amour, ou de galanterie, se joue à quatre mains.

Il faut la jouer, autant que possible, avec une jolie femme, au crépuscule, un soir d'été, et l'on finira bien par se mettre d'accord sur une au moins de ces quinze façons d'aimer.

A l'arabe d'abord, on aime languissamment, avec une quinte à la basse, et sur cette pédale obstinée s'égrènent des arpèges un peu dissonants.

A la française, maintenant, plus vite. Le morceau, d'après les indications de l'auteur, « doit être joué avec la plus grande légèreté ». Il est d'une allure pimpante, plus spirituel que passionné.

Voici la havanaise, qui pivote elle aussi sur une pédale de quinte. La quinte est décidément l'intervalle symbolique des amours exotiques, l'accord préféré de la Vénus noire, ou seulement créole. Un détail pittoresque à noter dans cette havanaise : aux dernières mesures, deux ou trois accords religieux. La sérénade sans doute est donnée non loin de l'église, à l'heure de l'office. On entend l'orgue, et la guitare s'arrête, un peu interdite. Elle ne pince plus que quelques notes timides, et s'éteint ; conclusion édifiante et spirituelle.

De toutes, la sérénade de Polichinelle est peut-être la mieux venue au point de vue musical pur, la plus finement rythmée et harmonisée. Elle pétille de verve et d'entrain. On dirait que tout un orchestre accompagne en *pizzicati* une douzaine de polichinelles qui chantent de leurs voix flûtées, et dansent en entrechoquant leurs petits sabots de bois. Ce n'est plus de l'amour, mais de la malice et de l'ironie.

La sérénade allemande commence par un choral

lointain et s'achève en valse, un peu dans le style d'une des plus charmantes parmi les charmantes *Scènes alsaciennes* de M. Massenet : le n° 2, ***Au cabaret***.

Enfin, la sérénade chinoise, la dernière, est assez bizarre. Il faut, à la basse, appuyer certaines notes du piano sans pédales, et sans que les cordes résonnent. Par là-dessus, le pianiste chargé de la première partie glisse des gammes de deux ou trois octaves, et le tout produit une vibration de gong tout à fait « empire du Milieu ».

A ce gracieux *Livre des Sérénades,* nous préférons encore le *Roman de Pierrot et de Pierrette,* un petit chef-d'œuvre pour bébés. A tous ceux qui commencent à pianoter, on devrait le donner; rien n'est plus délicatement approprié à leurs petites mains et à leur petite imagination. C'est de la musique en miniature, de la musique d'enfants, sans être de la musique puérile. Écrit à quatre mains : en bas le professeur, en haut l'élève; le roman a quatre chapitres : sérénade, duo d'amour, bal de noce et cortège nuptial. Les deux premiers morceaux sont les plus gentils. Cette sérénade et ce duo minuscules sont écrits avec une remarquable distinction mélodique, avec des recherches de mo-

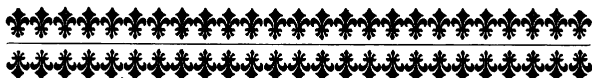
dulation et d'harmonie faites pour affiner des oreilles inexpérimentées, pour les charmer sans les surprendre, et ne jamais laisser entrer en elles des thèmes vulgaires ou des accords indigents.

De la sérénade, tous les épisodes sont spirituellement notés. Pierrot accorde sa guitare, Pierrette s'éveille et se met à la fenêtre. A sa vue, la sérénade s'anime, se passionne, puis s'éteint dans un *morendo* amoureux. On les voit, Pierrot et Pierrette; on ne fait pas que les entendre. Ils sont partout : en tête des chapitres, en marge de chaque page; grands comme des colibris, tout blancs, sauf la calotte de Pierrot et les bas de Pierrette, qui sont noirs. Pierrette au saut du lit est tout à fait comique, et, dans ces mignonnes illustrations, la lune même a de la physionomie. Voilà de la musique aussi charmante à regarder qu'à écouter. A la fin du duo d'amour, je vous recommande une petite combinaison du motif de la sérénade et du motif amoureux tout à fait plaisante; c'est du Wagner lilliputien. Vraiment, il y a plus d'invention dans ce petit volume que dans certaines symphonies du jour.

Le bal est très animé; le cortège, pompeux. Tout y est, même le carillon des cloches, et les fanfares,

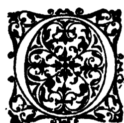
et le *leitmotiv* de la sérénade, qui reparaît triomphant. Il reparaît encore quand la fête est finie et que, les danseurs partis, les mariés demeurent seuls : Pierrette assise trop haut, les pieds en l'air, et Pierrot accoudé au dossier de la chaise nuptiale ! Encore le motif de la sérénade, tout troublé, tout tremblant d'amour, ralenti, haletant, puis un accord *fortissimo,* et c'est tout. En marge de ces dernières mesures, qui ne sont pas les moins spirituelles, on voit Pierrot et Pierrette, tout près l'un de l'autre, leurs petites bouches jointes; et ce roman d'enfants se termine comme un roman de grandes personnes. On ne saurait trop le recommander aux uns et aux autres.





XIII

Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc, libératrice et martyre,
par Ch. Gounod [1].

UI, par Gounod tout court. Il est vraiment impossible de dire ou d'écrire : M. Gounod. Des hommes comme ceux-là ne sont plus des messieurs, et cette familiarité de parole ou de style n'est envers eux qu'un suprême témoignage d'admiration et de respect. Après cette précaution, ou cette excuse, venons à la nouvelle œuvre du maître.

Gounod déjà s'était occupé de Jeanne d'Arc. Il avait écrit pour le drame de M. Jules Barbier une courte partition, qui ne compte point entre ses meilleures.

Rien de l'opéra ne se retrouve dans la messe actuelle; rien, sauf une courte phrase que chan-

1. Chez Lemoine et fils; Paris et Bruxelles.

taient au théâtre les voix célestes, et qui est devenu à l'église, avec des harmonies plus sévères, une ritournelle d'orgue pendant le prélude.

A un certain âge, on ne fait plus de romans, ni d'opéras. Gounod n'écrit plus que de la musique sacrée, et il a raison. Son âme religieuse, avec les années, devient contemplative; elle n'imagine plus de fictions, elle regarde la vérité. Marguerite! Juliette! Fantômes charmants et envolés! Depuis quelque dix ans, le maître de plus en plus s'est détaché des passions humaines; mais dans *Rédemption,* dans *Mors et Vita,* comme jadis dans la *Messe de Sainte-Cécile,* il gardait encore la passion divine; oui, la passion, car il a tout aimé passionnément, même Dieu. Dans *Mors et Vita,* le superbe prélude d'orchestre intitulé *Judex* vibre, palpite comme une phrase d'amour. Dans le *Credo* de la messe de Sainte-Cécile, si on le relit avec soin, on trouve un style pathétique qui n'est plus du tout, nous le verrons, celui de la messe pour Jeanne d'Arc. Ce *Credo* est l'une des plus belles inspirations de l'art religieux tel qu'on l'a compris le plus souvent de nos jours. Le comprendre ainsi, ce n'est pas, comme on l'a dit à propos de Verdi, à propos de Gounod lui-même, faire de l'opéra à l'église; c'est

seulement dramatiser l'idée religieuse, et la musique a le droit de le faire, ainsi que le fait par exemple l'architecture gothique. Sans parler du drame philosophique de la destinée humaine, ne peut-on trouver dans les paroles du *Credo* un drame poignant et triomphal à la fois : la vie, la mort et la résurrection du Christ? Le *Credo* est l'une des prières qui prêtent le plus à l'action, au mouvement de la musique, à la forme enfin dans laquelle est conçu le *Credo* de Sainte-Cécile. Celui-ci commence par un grand unisson *fortissimo*, par une affirmation hardie et universelle : de puissants accords, un rythme carré, chaque temps marqué, peu ou point de modulations, et le ton sévère d'*ut* majeur. Sur ces paroles : *Qui propter nos homines... descendit de cœlis*, la sonorité s'adoucit, et c'est à voix basse que les chœurs psalmodient le récit de l'Incarnation. Le compositeur, en marge de la partition, a écrit : « Ce récit doit être chanté aussi *piano* que possible... de manière à répondre par le profond recueillement des voix à l'impénétrable profondeur du sujet. » Voilà l'idée : il n'était guère besoin de l'expliquer, sauf aux choristes peut-être; elle apparaît assez d'elle-même. — *Et homo factus est*. Ici, changement

de tonalité, passage au mode mineur. L'accompagnement, aussi doux que possible, semble se troubler. *Crucifixus*, gémissent tout bas l'une après l'autre les quatre voix seules, puis les quatre parties du chœur, et ce seul mot, jeté douloureusement, fait image. *Passus et sepultus est :* ce n'est plus qu'un murmure inarticulé, le silence du tombeau. — Mais déjà, dans ce tombeau, fermente, ranimé, le germe de la vie divine. *Et resurrexit tertia die*. Un *trémolo* frémit à l'orchestre, d'abord imperceptible, puis de plus en plus fort. Il bouillonne, il déborde; on entend des volées de cloches matinales, et sur le récit de l'Ascension revient le thème initial de la foi, de la foi dans la divinité voilée un instant par la mort, mais maintenant radieuse et pour toujours. Dans un *tutti* magnifique, à pleines voix, à plein orchestre, on chante maintenant l'unité, l'universalité de l'Église, la communion des saints, tous les grands dogmes catholiques. Seulement, à la fin du *Credo*, dans l'attente de la Résurrection, un peu d'inquiétude, délicatement rendue par l'échelonnement successif et timide de toutes les voix; puis une délicieuse envolée de harpes, un soupir d'espérance vers l'éternité bienheureuse : *et vitam venturi sæculi. Amen.*

Voilà de la musique religieuse sous sa forme la plus dramatique; de la musique aussi figurative que possible, attachée au texte de la liturgie un peu comme à un texte de théâtre; de la musique d'action autant que de la musique de prière.

Tout autre est la musique de la messe de Jeanne d'Arc. L'élément dramatique en est complètement exclu. Il n'y a là qu'un prélude un peu historique ou descriptif. Dans ce prélude seul intervient, à côté de l'orgue, dans l'orgue même, l'orchestre, et quel orchestre? Le plus sévère, le plus biblique : huit trompettes et trois trombones. Voilà tout ce qui doit rappeler que, dans cette cathédrale de Reims où la messe va être entendue, jadis un roi de France entra triomphant, conduit par la main d'une jeune fille. A la mémoire de Jeanne ce prélude seul est dédié; après cet hommage à la vierge guerrière, c'est au Dieu des batailles et des victoires qu'iront tous les autres hommages. J'aime cette dédicace discrète; elle sied bien à l'humble enfant qui ne s'enorgueillissait pas de sa gloire et se croyait seulement la servante du Seigneur.

Sous les voûtes d'une cathédrale, la rude fanfare doit sonner superbement. Il n'y a pas là de

phrase développée, rien qui ressemble par exemple au dessin mélodique du cornet à pistons dans la marche du *Prophète;* ce ne sont que des appels, mais des appels éclatants, étagés sur des accords très simples que tiennent les orgues. A deux reprises, au milieu de ce prélude, tandis que Jeanne du seuil de l'église marche vers l'autel, ses voix chantent à ses oreilles un choral majestueux : *Quia fecisti viriliter et confortatum est cor tuum; ideo et manus Domini confortavit te, et ideo eris benedicta in æternum*. Dans un opéra, dans une messe dramatique, le musicien n'aurait pas manqué ici l'occasion de poétiques réminiscences, de *leitmotive* tout indiqués; devant les yeux de Jeanne triomphante, il aurait fait repasser les champs, les coteaux de Vaucouleurs. Rien de pareil à cet artifice de théâtre; seulement un témoignage de vaillance, une marque austère de l'approbation d'en haut, un signe que le Seigneur est content de la vierge héroïque. — Il y a quelque vingt ans, Gounod ne chantait pas, n'osait pas chanter ainsi. Alors Gallia, comme Jérusalem en deuil, était assise au bord du chemin, exhalant sa cantilène plaintive. Aujourd'hui, sa voix est moins tremblante et son psaume est plus fier. Qui sait! Le

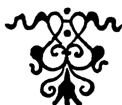
jour approche peut-être où la patrie de Jeanne agira encore virilement, où Dieu réconfortera son cœur.

Le prélude achevé, l'ombre de Jeanne s'évanouit; il n'est plus question de cortège ni de couronnement. La messe commence, une des plus austères qui jamais aient été composées depuis Palestrina et dans le style de ce maître unique entre les maîtres. La messe de Gounod étonnera le public; elle l'ennuiera peut-être; ce sera tant pis pour le public! Gounod a voulu faire de la musique pour ainsi dire impersonnelle; non pas de la musique en dehors, extérieure ou même étrangère à l'édifice, mais la musique de l'édifice, telle que les pierres elles-mêmes semblent la chanter. Écoutez ces chœurs qui doivent être psalmodiés sans accompagnement, ces brusques oppositions de force et de douceur, ou ces dégradations insensibles, ces accords qui se composent puis se décomposent lentement; suivez ces notes qui cheminent d'une marche tranquille, se rencontrent ou s'éloignent, toujours voisines et toujours distinctes. Au-dessus des grands silences du chœur, quelle plainte désolée monte avec le *Kyrie!* Une voix seule l'entonne d'abord, puis deux voix à la tierce, sans plus

de recherche, et l'effet est immense, tant le style est pur, tant l'écriture est correcte, tant ces accords primitifs ont de plénitude et de gravité. Pas un trait, pas un ornement, pas d'autres sonorités que quatre voix humaines. Et ces voix même, on les oublie; c'est l'atmosphère de l'église qui semble bruire autour de nous ; c'est une émanation mystérieuse, impalpable et universelle comme la lumière ou le parfum; rien de plus immatériel que cette musique d'église; rien de plus convenable au mystérieux commerce de l'âme avec Dieu.

Toute la messe (elle ne comprend qu'un *Kyrie*, un *Gloria*, un *Sanctus* et un *Agnus Dei*) est écrite dans ce style. De cet ensemble grave une seule phrase se détache, toute mélodique celle-là, et délicieusement inspirée : le *Benedictus*. Sur quelques accords de harpes, les voix posent tour à tour ce mot harmonieux avec une grâce, une affabilité charmante. Voilà bien la phrase de Gounod, la longue phrase à la courbe élégante, la phrase qui, lorsqu'elle s'achève, semble mollement se poser. Gounod peut aimer Mozart : il lui ressemble quelquefois. Au milieu de l'œuvre austère, archaïque, un instant la foi s'attendrit, l'âme moderne appa-

raît. De cette messe, le *Benedictus* est la seule page que Palestrina désavouerait, à moins qu'il ne l'enviât : c'est la fleur poussée entre les pierres de la vieille église.





XIV

Théatre de l'Odéon : reprise de *l'Arlésienne.*

Octobre 1887.

L'Odéon a repris *l'Arlésienne,* sous la direction musicale de M. Lamoureux. Sauf un peu de précipitation parfois, un peu de sécheresse aussi, l'exécution a été parfaite. La clarté, la précision, la qualité du son, la force, la douceur, tout cela ne laisse rien à désirer. On peut, dans l'orchestre de M. Lamoureux, suivre chacune des parties sans la perdre immédiatement au milieu des autres. L'ordonnance, la hiérarchie des groupes sonores y est respectée ; chaque instrument, chaque famille d'instruments y a sa valeur et sa place.

Après cette audition, la vingtième peut-être de *l'Arlésienne,* comme M. Jules Lemaître après la

lecture des romans de Loti, « je suis plein du souvenir délicieux et triste d'une prodigieuse quantité de sensations très profondes..... Mon âme est comme un instrument qui aurait trop vibré, et à qui le prolongement muet des vibrations passées serait douloureux. » Devant cette partition comme devant ces livres, ma conscience de critique est tout inquiétée. Mozart, Gluck, Rossini, Meyerbeer, Gounod, ne me troublent pas ainsi. Ces quelque cent pages de musique, qui n'ont pas vingt ans, je les admire et je les aime autant, plus peut-être que des chefs-d'œuvre centenaires. D'où leur vient donc ce pouvoir singulier, ce charme qui tient du sortilège? Essayons de le démêler, et de trouver non pas les excuses, mais les raisons de notre plaisir.

Ces raisons pourraient bien être précisément les mêmes que donne M. Lemaître de son goût pour Loti. Comme un roman de Loti, *l'Arlésienne* « ébranle l'âme à la fois dans ce qu'elle a de plus raffiné et dans ce qu'elle a de plus élémentaire. Elle frappe les deux touches extrêmes du clavier sentimental ». Rien de plus élémentaire que le fond de cette musique-là, c'est-à-dire les sentiments exprimés par elle, et rien de plus raffiné que les

formes dont elle est revêtue. En elle toute l'habileté du talent s'allie à toute la simplicité du génie. Du génie! Le mot n'est pas trop fort. Hélas! pourquoi ne l'a-t-on prononcé que sur la tombe du maître!

La souffrance, voilà l'unique sujet de *l'Arlésienne*. C'est un long chant d'agonie que cette œuvre, poignante entre toutes les œuvres consacrées à la douleur humaine. « Fille de la douleur, harmonie! harmonie! » Oui, l'harmonie elle-même, non plus l'harmonie prise par Musset pour synonyme de la musique, mais l'harmonie au sens technique du mot, est ici fille de la douleur. Ici les accords sont aussi douloureux que les mélodies. Le premier thème de l'ouverture (la Marche des Rois), par sa modalité mineure, par la rigidité de son rythme et l'unisson des cordes, a tout de suite quelque chose de dur et de mauvais. Mais, dès la reprise harmonisée, l'âpreté augmente encore. Les parties se heurtent et se blessent au passage; les deux modes majeur et mineur alternent de mesure en mesure, parfois dans une même mesure, et leur succession rapide jette sur l'ensemble une incertitude, un malaise que redoublent les changements subits d'instru-

mentation, le gémissement des hautbois et la plainte étouffée des bassons et des cors.

Pourtant ces merveilleuses variations ne sont guère qu'un décor musical, un accessoire. On n'entre dans le cœur du sujet qu'avec le second motif de l'ouverture; mais on y entre alors, et tout de suite jusqu'au fond. Une phrase de saxophone se déroule, longue et lente, et sur elle, de deux en deux mesures, se posent trois notes de clarinette, aussi régulières, aussi douces que l'haleine d'un enfant endormi. Cette phrase en effet parle d'un enfant, qui dort même éveillé, d'un « innocent ». Sans amertume ni violence, suave entre toutes les autres, cette mélodie symbolise bien un semblant d'âme, un rêve de vie. Elle est de celles qui dépassent même leur but dramatique. Elle dit plus que le doux égarement de ce petit. A nous tous, un chant comme celui-là parle de nous-mêmes. Il nous ouvre un horizon de mélancolie, de souvenirs et de regrets. A travers le personnage qu'il représente, il atteint chacun de ceux qui l'entendent, et cette portée lointaine, cet écho universel d'une âme dans toutes les âmes, est en art le signe infaillible des grandes beautés.

Plus navrante est la phrase qui suit, la dernière de l'ouverture. Elle commence tout bas, elle passe comme un frisson de fièvre. Puis elle s'enfle peu à peu, elle secoue tout l'orchestre de sanglots. Les cordes grincent, les cuivres précipitent leurs assauts, la mélodie se traîne sur toutes les aspérités chromatiques et s'y déchire. C'est le motif de Frédéri après le motif de l'Innocent : après la douce folie dont guérira l'un des deux frères, la rage d'amour dont l'autre mourra. Voilà les deux idées musicales qui reviennent le plus souvent dans l'ouvrage. Bizet les a pliées à toutes les situations, que dis-je! aux moindres nuances des situations. Il a élargi ou rétréci les deux motifs, il les a éclairés ou assombris selon qu'un rayon ou qu'une ombre tombe sur les âmes dont ils sont le reflet. Un dièse, un bémol inattendu, l'harmonie, l'instrumentation ou le rythme modifié, mille riens donnent aux deux mélodies une physionomie expressive et changeante, une physionomie humaine. Deux passages sont à ce point de vue particulièrement remarquables. Au second tableau, près de l'étang, Rose Mamaï a supplié Vivette de gagner l'amour de Frédéri. Au moment où elle se retire, l'Innocent arrive avec le berger, et la

phrase caractéristique de l'enfant arrive elle aussi, à pas lents, humble comme le pauvre petit que délaisse un peu sa mère. Balthazar reproche doucement à Rose sa froideur pour son dernier-né. L'orgueilleuse fermière prend d'abord quelque ombrage de la remontrance, mais un regard de l'Innocent lui fond le cœur; elle se retourne et serre follement le pauvret dans ses bras. La même phrase accompagne ce transport soudain, et souligne seulement d'un élan rythmique l'étreinte maternelle.

Bizet n'a pas varié moins heureusement le motif de Frédéri. A travers toute la partition circulent traîtreusement les notes funèbres. Elles se glissent, s'insinuent sous la trame orchestrale, cherchant dans les dissonances, dans les duretés harmoniques les derniers éléments, et comme les moindres atomes de la douleur. La suprême apparition de ce motif est surtout saisissante, alors que Frédéri sort de sa chambre pour aller se tuer. Pieds nus, les cheveux en désordre, l'œil hagard, le malheureux gagne lentement l'escalier. Alors, dans le silence de la nuit, très *piano*, mais avec une acuité perçante, les violons font entendre les notes fatales, et tandis qu'elles descendent peu à

peu, du fond de l'orchestre s'élève à leur rencontre une lente gamme chromatique de contrebasses. Ce double mouvement est un trait de génie; la mort monte véritablement avec cette progression lugubre.

La mort! Elle est partout dans *l'Arlésienne*. Elle est maîtresse de toutes les âmes, maîtresse même de ce lumineux pays de Provence, dont son ombre obscurcit le soleil. Quand le rideau se lève sur les eaux bleues du Vaccarès, vainement chantent les cigales et ronflent les tambourins; la nature semble souffrir.

Malgré son allure pimpante et son rythme presque dansant, le petit chœur du second acte est triste à faire pleurer. Quelles modulations adorables tout le long de la tremblante chanson! Par quelle série de chutes délicieuses redescend de note en note la petite flûte qu'on entend au loin! On a toujours le tort, aux représentations de *l'Arlésienne*, de ne pas redire le chœur à la fin de l'acte, quand la scène est vide, avant le baisser du rideau. Il y a là un effet de reprise auquel Bizet eût certainement tenu : tout le monde est parti, les bords de l'étang sont de nouveau déserts, la nuit vient, ramenant la solitude et la mélancolie.

La nature reprend possession d'elle-même et semble recommencer sa plainte.

Quelle abondance de musique dans cette *Arlésienne!* les idées y éclosent en foule. Non pas de pauvres idées, chétives et mal venues, mais de belles idées vigoureuses, épanouies comme des fleurs. Qui donc a trouvé depuis Bizet un chant égal au chant de saxophone qui précède le second tableau, la cuisine de Castelet? Trente mesures de mélodie, d'une mélodie qui prend un vol d'oiseau, qui monte à grands coups d'aile, d'un essor régulier, puis redescend par degrés, toujours sans hâte ni brusquerie, et revient se poser sur les accords d'où elle est partie. La courbe de cette phrase et si pure, si harmonieuse, qu'il semble qu'on pourrait presque la dessiner. Et quel sentiment dans cet entr'acte! Il renferme toute l'âme de la pauvre Vivette. « Je ne suis pas demandeuse, moi, » dit-elle quelque part à Frédéri. Elle ne prétend qu'à guérir le mal qu'une autre a fait. Et cette humilité de la douce remplaçante d'amour, on la sent dans l'adorable cantilène.

Cette fois, cette fois seulement, voici un sourire, voici un peu de joie, mais de cette joie dont le

symbole est bien

Une plante brisée
Humide encore de pluie et couverte de fleurs.

Je me trompe : il est dans *l'Arlésienne* un autre sourire dont la grâce n'est pas moins attendrissante. L'entrée de la mère Renaude, sa rencontre avec Balthazar, sont deux pages exquises. Tout y est doux, apaisé. Quel regard échangent ces deux vieillards, et quel baiser, chargé de cinquante ans d'amour! Avec fierté, mais avec mélancolie, ils retrouvent sous les cendres de leur cœur un peu de la flamme qu'ils ont eu jadis le courage d'ensevelir. Ils peuvent aujourd'hui la ranimer sans péril; elle les réchauffera encore, mais ne les brûlera plus. Je ne sais pas de plus touchantes paroles, qu'une musique plus touchante accompagne. Impossible de mieux rendre avec des sons le retour furtif, la lente éclosion du souvenir. Sans trouble et sans passion, il monte doucement avec un chant de violons très faible, à peine perceptible, mais admirablement pur et attendrissant. Que l'on ne s'y trompe pas : nulle part il n'existe rien de plus beau. Si Mozart vivait de nos jours, voilà comme il écrirait.

Et pourtant Bizet n'a pas été compris avant de mourir! Ah! s'il l'a vue venir, la mort prématurée, si par une intuition divine il a pressenti la fin de sa souffrance et l'approche de sa gloire, il a dû la bénir, cette mort soudaine, et la saluer du nom que lui donnaient les Grecs : εὐθανασία, la bonne mort!





TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Typog. P. BRODARD et GALLOIS.



TYP. DRAEGER ET LESIEUR, 118, RUE DE VAUGIRARD.




EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 862 22

